

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VOIR POUR CROIRE, TEXTE ILLUSTRÉ DESTINÉ AU THÉÂTRE :
LA RÉSISTANCE À LA FORME DRAMATIQUE
PAR LE RECOURS À L'IMAGE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MARIE-ÈVE FRANCOEUR

NOVEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Larry Tremblay, mon directeur de recherche, pour son acuité, sa patience et sa grande disponibilité. Merci de m'avoir permis de garder un pied dans la marge, d'avoir su m'accompagner tout en respectant ma singularité.

Merci à Michel Laporte, professeur, pour son encadrement momentané, son intérêt pour le projet et son écoute. Merci à Frédéric Maurin, professeur, d'avoir poursuivi mon initiation à des pratiques scéniques marginales dans lesquelles mon projet trouve des échos. Merci à Martine Beaulne, professeur, pour une certaine discussion dans un autobus vers Aix-en-provence qui, après coup, m'a encouragée à assumer qui je suis.

Merci à mes collègues d'études pour les échanges enrichissants. Merci à ma famille pour son soutien. Merci à Véronique pour son intérêt et sa curiosité. Merci à Luc qui a toujours cru en moi plus que moi-même. Et merci à toi, Éliane, petite fée qui m'a transformée en maman.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	
TEXTE DE CRÉATION	3
DEUXIÈME PARTIE	
TEXTE D'ACCOMPAGNEMENT	43
CHAPITRE I	
RÉSISTANCE ET FORME DRAMATIQUE	44
1.1 Mise en contexte du questionnement	44
1.2 Résistance	46
1.3 La forme dramatique	48
1.3.1. Vers une définition du dramatique	49
1.3.2 La <i>mimesis</i>	50
1.4 Résistance à la forme dramatique	53
CHAPITRE II	
MANIFESTATIONS DE RÉSISTANCE DANS L'ÉCRITURE	55
2.1 Manifestations de résistance	55
2.2 Résistance au dramatique par le recours à l'épique	56
2.2.1 Recours à la narration	56
2.2.2 Des premières manifestations discrètes	58
2.2.3 Vers une autonomisation de la parole théâtrale	59
2.2.4 Un théâtre intérieur	60
2.2.5 Éclatement de l'unité dramatique	61
2.2.6 Épique et dialectique : le théâtre de Brecht	62

2.3 Manifestations extrêmes	65
2.3.1 Théâtre rhapsodique	65
2.3.2 Théâtre statique et pièces-paysages	67
2.3.3 Vers une dépersonnalisation de la parole	69
2.3.4 Affirmation du texte comme performance du langage	71
2.4 Vers une remise en cause de la prédominance du littéraire	73
CHAPITRE III	
LE RECOURS À L'IMAGE SUR LA SCÈNE ET DANS LE TEXTE	75
3.1 Du texte à la scène	75
3.1.1 Affirmation du théâtre comme art autonome	76
3.1.2 Résistance au littéraire et théâtre postdramatique	77
3.1.3 Le recours à l'image	78
3.2 Le recours à l'image au sein de créations scéniques	79
3.2.1 <i>Les poulets n'ont pas de chaises</i> : l'image ludique	79
3.2.2 <i>Le cri</i> : <i>Woyzeck</i> sous un éclairage expressionniste	82
3.2.3 Une mise à distance du dramatique	86
3.3 L'introduction de l'image au sein du texte	87
3.3.1 <i>Bernadette</i> : la convocation du théâtral par le recours à la photographie	88
3.3.2 <i>The Red Horse Animation</i> : le potentiel évocateur d'un <i>comic book</i>	95
3.3.3 L'image comme signe de résistance au littéraire	102
3.4 Vers une affirmation de l'interdisciplinarité constitutive du théâtre	102
CHAPITRE IV	
LE RECOURS À L'IMAGE DANS LA CRÉATION DE <i>VOIR POUR CROIRE</i> , TEXTE ILLUSTRÉ DESTINÉ AU THÉÂTRE	104
4.1 Mise au point	104
4.1.1 La juste place de l'image	105
4.2 Premières images	106
4.2.1 Le choix du dessin pour la réalisation des images	106
4.2.2 Dessins du personnage	107
4.2.3 Maison et chambre	111

4.2.4 Les mains sales	114
4.2.5 Vers l'écriture	118
4.3 Des images à l'écriture	119
4.3.1 À partir d'un prénom	120
4.4 Fonctions de l'image au sein du texte	121
4.4.1 L'image didascalie	122
4.4.2 L'image ponctuation	123
4.4.3 L'image fiction	124
4.4.4 Une représentation centrée sur l'image	125
4.5 Persistance du dramatique malgré le recours à l'image	126
CONCLUSION	129
BIBLIOGRAPHIE	134

LISTE DES FIGURES

Figures	Page
3.1 Deux dessins de Copi tirés de <i>La femme assise</i>	p. 81
3.2 <i>Le vampire</i> d'Edvard Munch	p. 84
3.3 <i>La voix</i> d'Edvard Munch	p. 84
3.4 <i>Le cri</i> d'Edvard Munch	p. 85
3.5 <i>Bernadetje</i> d'Alain Platel et Arne Sierens, p.7-8	p. 90
3.6 <i>Bernadetje</i> d'Alain Platel et Arne Sierens, p.18-19	p. 91
3.7 <i>Bernadetje</i> d'Alain Platel et Arne Sierens, p.40-41	p. 92
3.8 <i>Bernadetje</i> d'Alain Platel et Arne Sierens, p.12-13	p. 93
3.9 <i>Bernadetje</i> d'Alain Platel et Arne Sierens, p.2-3	p. 94
3.10 <i>The Red Horse Animation</i> d'Ann Elizabeth Horton et Lee Breuer, p. 7	p. 98
3.11 <i>The Red Horse Animation</i> d'Ann Elizabeth Horton et Lee Breuer, p. 28	p. 99
3.12 <i>The Red Horse Animation</i> D'Ann Elizabeth Horton et Lee Breuer, p. 2	p. 100
3.13 <i>The Red Horse Animation</i> d'Ann Elizabeth Horton et Lee Breuer, p. 20	p. 101
4.1 Dessin du personnage avec des taches sur les mains	p. 109
4.2 Dessin du personnage dans le noir	p. 110
4.3 Façade de maison	p. 112
4.4. Chambre vue en plongée	p. 113
4.5 Mains sales	p. 115
4.6 Dessin du personnage lavant ses mains	p. 116
4.7 Mains propres	p. 117

RÉSUMÉ

Ayant pour origine la création d'un texte illustré destiné au théâtre intitulé *Voir pour croire*, le présent mémoire propose une réflexion sur la forme dramatique à laquelle il oppose une résistance.

La première partie du mémoire présente le projet de création combinant dessin et écriture. Vient ensuite la deuxième partie consacrée à la réflexion qui en découle.

Dans le chapitre I, la notion de résistance à la forme dramatique est définie. S'inspirant de ses usages courants dans les domaines de la science physique, de la biologie, de la politique et de la psychanalyse, le concept de résistance est d'abord explicité. Il est ensuite mis en relation avec celui de forme dramatique, lui-même élaboré à partir des théories d'Aristote. Les notions d'épique et de *mimesis*, essentielles à la compréhension du genre, y sont aussi développées.

Dans le chapitre II, des manifestations de résistance à la forme dramatique dans l'écriture sont observées. S'inspirant principalement des théories de Szondi et de Sarrazac sur l'évolution et la crise du texte dramatique, ce chapitre se concentre davantage sur l'observation de tendances et de procédés que sur l'étude de cas.

Les textes illustrés destinés au théâtre étant rarissimes, le chapitre III traite de pratiques scéniques ayant recours à l'image. Deux créations contemporaines y sont analysées de même que deux ouvrages tirés de représentations théâtrales intégrant des dessins ou des images tirées de photographies.

Finalement, le chapitre IV retrace le parcours ayant mené à la création de *Voir pour croire*, texte illustré destiné au théâtre. Quelques dessins réalisés y sont analysés et leur transposition dans l'écriture y est explicitée. Plusieurs images ayant été intégrées au sein de la version finale, la fonction de l'image y est aussi développée.

Mots clefs : Théâtre - Écriture dramatique - Image - Postdramatique - Crise du drame - Résistance

INTRODUCTION

À l'origine de ce projet, une maison de bois isolée au milieu d'une plaine, un homme dont les mains sont couvertes de sang, une femme qui disparaît sous la neige et un prénom : Thomas. Un prénom qui porte en lui son histoire. Celle du Thomas biblique : celui qui a eu besoin de voir pour croire ; devant le Christ ressuscité, celui qui a eu besoin de toucher les trous.

À partir de ces impressions fugitives, des dessins ont été réalisés, livrant ce qui allait devenir la matière et la forme d'une création : *Voir pour croire*, sorte de texte illustré destiné au théâtre. Inusité de par sa forme hybride, les textes imagés destinés à la scène étant rarissimes, le projet pose d'emblée la question de son appartenance au genre dramatique auquel, ouvertement, il oppose une résistance. Mais quelle est la nature de cette résistance ? Comment se manifeste-t-elle ? Jusqu'où va-t-elle ? Telles sont les questions que le projet suscite et auxquelles le présent mémoire propose quelques pistes de réflexion.

Le présent document comporte deux parties : la première est constituée du projet de création tandis que la seconde présente la réflexion. Cette dernière est divisée en quatre chapitres qui développent quatre aspects du sujet que nous avons jugé pertinent d'explorer en rapport avec la nature du projet. Le premier élabore autour des notions de résistance et de forme dramatique, concepts clefs de la réflexion. Sommairement, il met en relation le questionnement initial avec la théorie contemporaine sur la pratique théâtrale et l'écriture dramatique. Il développe ensuite successivement les concepts de résistance et de forme dramatique : le premier, à partir de définitions empruntées à la physique, à la politique, à la biologie et à la psychanalyse ; le second, à partir des théories d'Aristote, à l'origine de la définition. Capitaux dans la compréhension de la forme dramatique, les concepts d'épique et de *mimesis* sont aussi élaborés.

Moins conceptuels, les chapitres II et III étudient ce que nous considérons comme des manifestations de résistance à la forme dramatique. Le chapitre II se concentre sur l'observation de tendances au sein de l'écriture. Situait les premières manifestations de résistance vers la seconde moitié du XIXe siècle, à l'instar de plusieurs études sur lesquelles il s'appuie, il développe et lie entre eux des procédés expérimentés qui mettent à mal les concepts d'action, de fable, de personnage et de *mimesis* sur lesquels repose la définition. Parmi les manifestations recensées, le recours à la narration, la fragmentation de l'unité dramatique, l'autonomisation et la dépersonnalisation de la parole sont développés.

Les textes destinés au théâtre étant, nous l'avons déjà dit, rarissimes, le chapitre III effectue un détour par la pratique scénique. À travers l'étude de deux exemples contemporains de mises en scène ayant eu recours à un matériau visuel, il élabore sur l'impact de l'utilisation de l'image sur la perception du spectacle. Il se penche ensuite sur deux rares exemples de textes illustrés réalisés à la suite de représentations théâtrales et y relève différentes fonctions occupées par la présence de dessins et de photographies au sein du texte.

Le chapitre IV effectue un retour sur la création de *Voir pour croire*. Il propose de retracer le parcours ayant mené de la réalisation de dessins à l'écriture, puis à l'insertion d'images au sein de la version finale. Pour ce faire, il récupère les notions développées dans les chapitres précédents. La fonction de l'image au sein de la version finale y est aussi explicitée.

À la fin du mémoire, alors que concepts et exemples ont été développés, l'appartenance du projet au genre théâtral est discutée à travers de brèves projections quant à sa réalisation scénique. Les limites de la résistance du projet à la forme dramatique y sont aussi déterminées.

PREMIÈRE PARTIE

PROJET DE CRÉATION

VOIR POUR CROIRE

texte illustré destiné au théâtre

Bienvenue chez
toi, Thomas

Celui qui entre dans la pièce

Ici
c'est chez moi
C'est chez moi
parce que c'est écrit ici :
"Bienvenue chez toi, Thomas."

Cela veut dire que
je suis le bienvenu ici
Cela veut dire que
je suis ici
chez moi
Cela veut dire que
je suis
Thomas

Qu'est-ce que ça veut dire ?

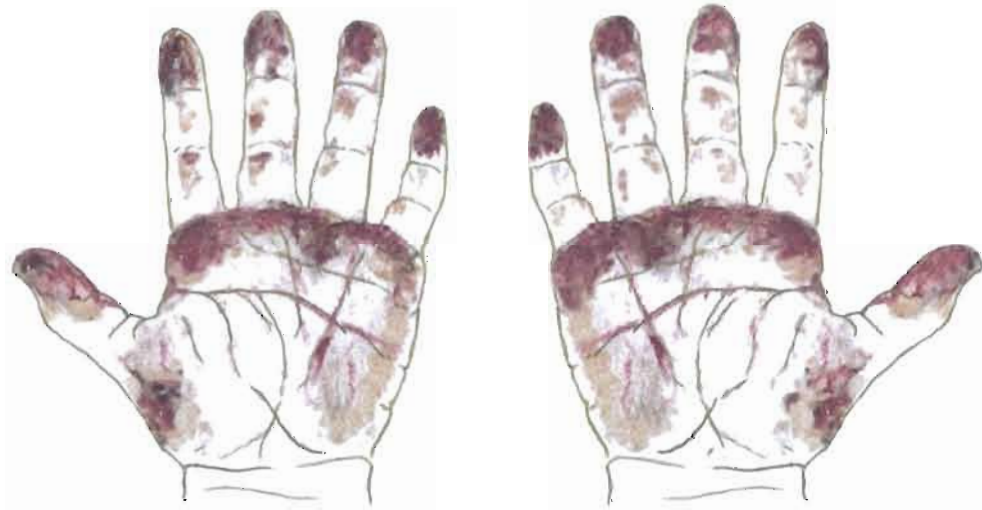
Thomas
c'est celui qui a besoin de voir pour croire

À l'annonce de la résurrection du Christ
Thomas est celui qui a douté
devant le Christ lui-même
celui qui a eu besoin de toucher les trous



Le Christ avait des trous dans les mains
Il avait des trous dans les mains
parce qu'il a été crucifié
Crucifié veut dire
suspendu à une croix
avec des clous
dans les mains et dans les pieds

Les clous dans les mains et dans les pieds
laissent des trous
Les trous laissent s'écouler le sang
Le sang laisse des traces lorsqu'on le touche

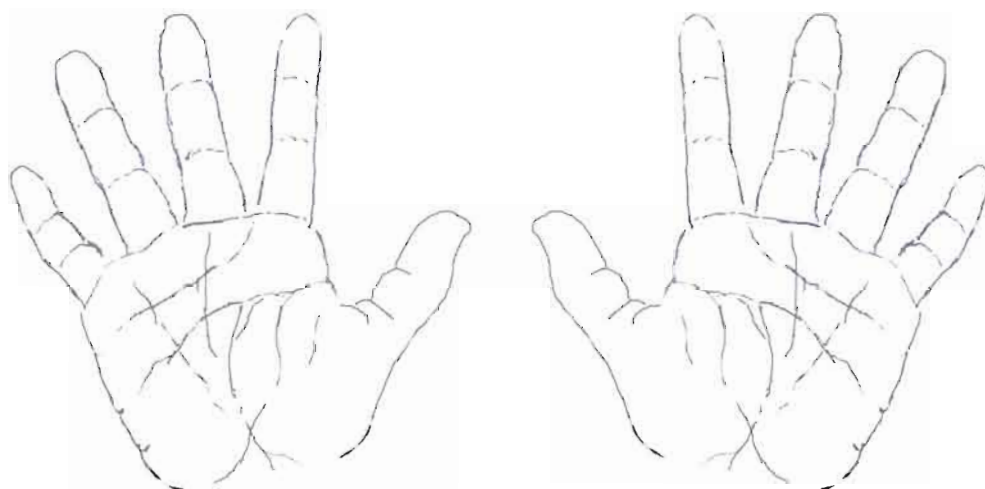


Thomas a touché les mains du Christ
Cela veut dire
qu'il y avait du sang sur les mains de Thomas

Je suis Thomas

Cela veut dire
qu'il y a du sang sur mes mains

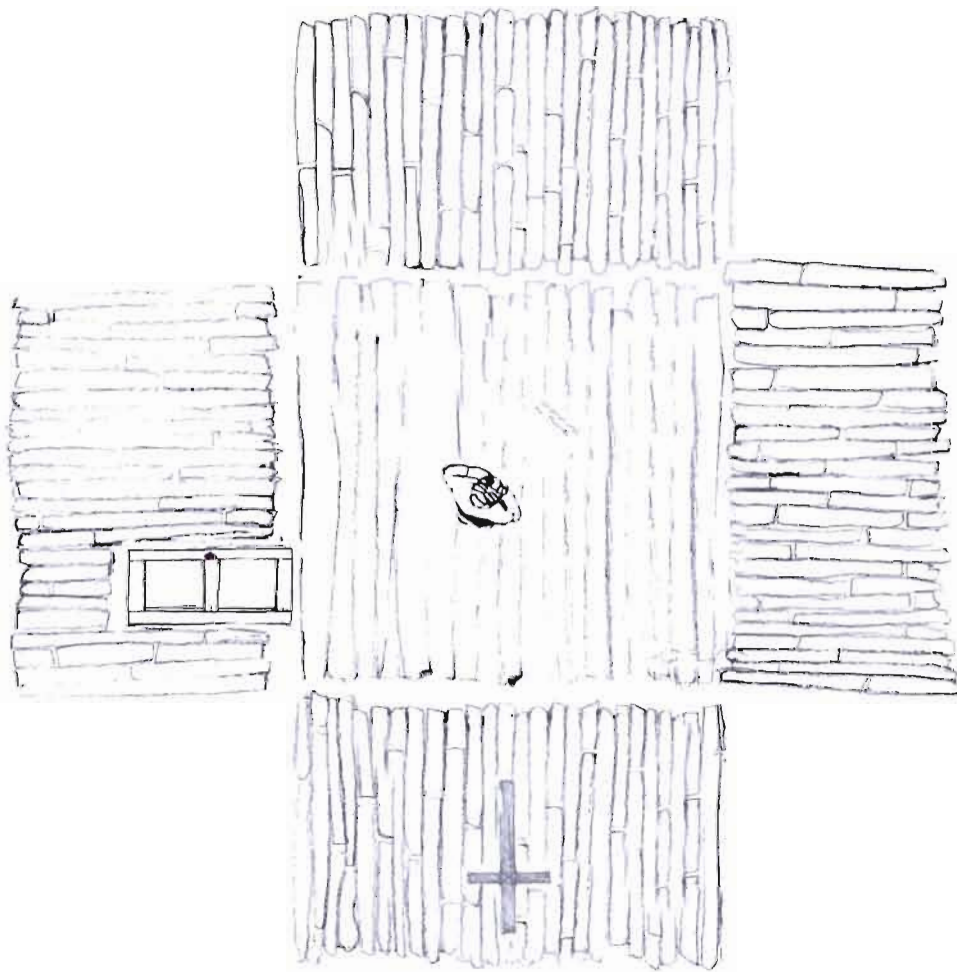
Il n'y a pas de sang sur mes mains



Cela veut dire que
je n'ai pas touché les mains du Christ

Cela veut dire que
je ne suis pas
Thomas

Qu'est-ce que je suis ?



Ici

c'est chez Thomas

C'est chez Thomas

parce c'est écrit ici :

"Bienvenue chez toi, Thomas."

Cela veut dire que

Thomas est le bienvenu ici

Cela veut dire que

je suis ici

chez lui

Cela veut dire que

quelqu'un a écrit :

"Bienvenue chez toi, Thomas."

Mais il n'y a personne ici

Il n'y a personne

n'est-ce pas ?

Je n'entends personne

Je ne vois personne

Cela veut dire

qu'il n'y a personne

Non

ce n'est pas vrai

il y a moi

moi qui suis

je ne sais pas

moi qui ne suis pas

Thomas

Qu'est-ce que ça veut dire ?

Quelqu'un s'est trouvé
dans cette pièce
Quelqu'un a écrit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."

Je suis quelqu'un

Cela veut dire que
c'est moi qui ai écrit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."

Mais je n'ai pas écrit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."
Je ne me souviens pas avoir écrit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."

Et je ne connais pas de Thomas

Non
ce n'est pas vrai
je connais un Thomas :
celui qui a besoin de voir pour croire
celui qui a eu besoin de toucher les trous

Il n'y a pas de trous dans mes mains



Qu'est-ce que je suis ?



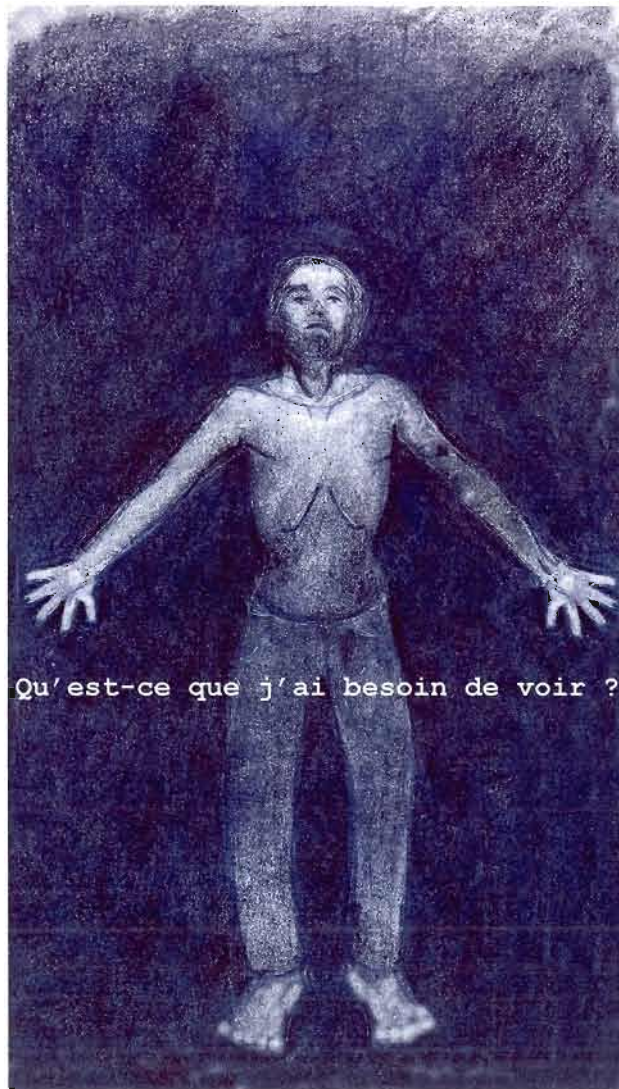
Je suis entré dans cette pièce
J'ai dû arriver par cette porte
J'ai trouvé cette note sur l'oreiller
Elle disait :
"Bienvenue chez toi, Thomas."

J'ai pensé qu'elle m'était adressée

Cela veut dire que
j'ai pensé que
j'étais le bienvenu ici
Cela veut dire que
j'ai pensé que
j'étais ici chez moi
Cela veut dire que
j'ai pensé que
j'étais
Thomas

Thomas
c'est celui qui a besoin de voir pour croire

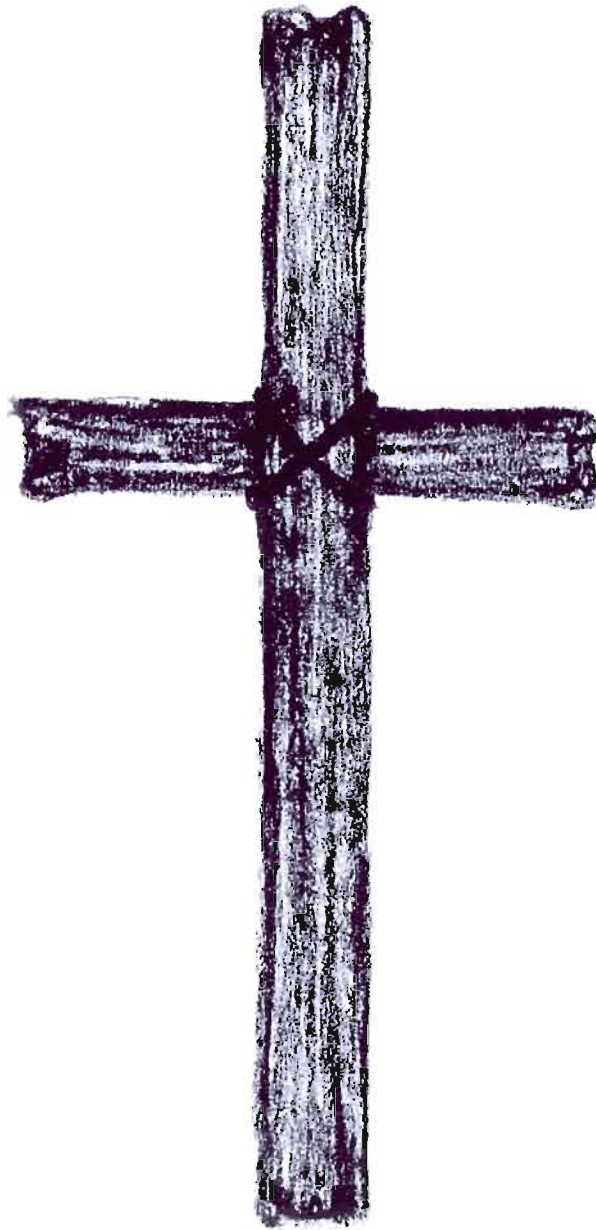
J'ai pensé que
j'étais Thomas
cela veut dire que
j'ai besoin de voir pour croire



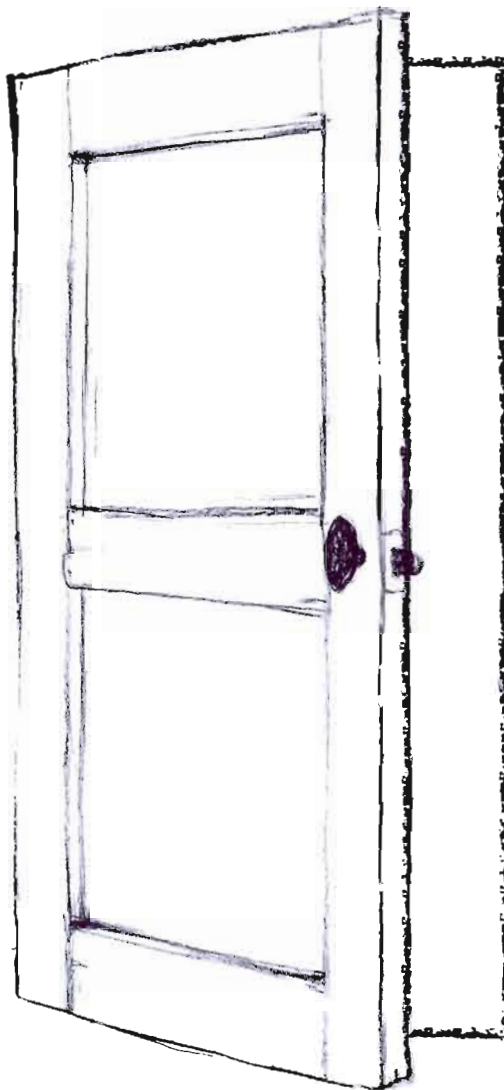
Ceci est un lit



Ceci est une croix



Ceci est une porte



Il n'y a rien à voir ici
dans cette pièce

À moins que

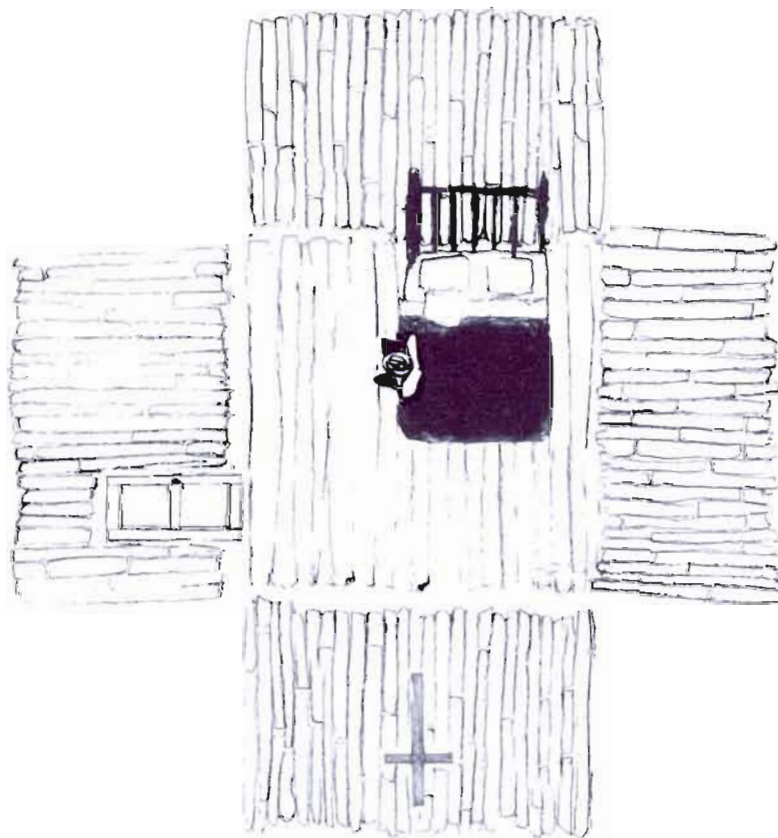
Voir pour croire
Cela veut dire que
je ne crois pas si
je ne vois pas



Besoin de voir

Cela veut dire que
je ne vois pas car
si je voyais
je n'aurais pas besoin de voir

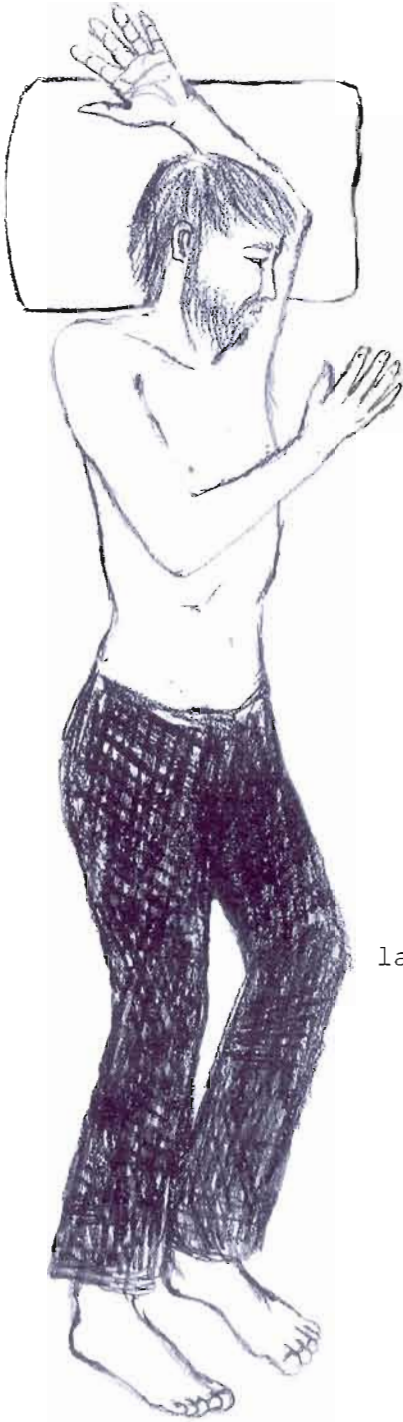
Qu'est-ce que j'ai besoin de voir
que je ne vois pas ?



Et pour croire qui ?
Croire quoi ?

Je ne sais pas

Mais je sais que
je n'ai pas écrit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."



Sur le lit
il y a deux oreillers
Deux oreillers pour deux têtes
deux têtes pour deux personnes

Thomas dort ici
dans ce lit

Cela veut dire que
Thomas dort ici
dans ce lit
avec une autre personne

Une femme

parce que
la personne qui partage habituellement
le lit d'un homme
est une femme
et que Thomas est un homme
doit être un homme
parce que
Thomas est un nom
pour un homme

Thomas ne peut pas avoir écrit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."
parce qu'il est celui à qui la note est adressée

Et qu'on ne peut s'écrire à soi-même :
"Bienvenue chez toi, Thomas."

Je ne peux pas avoir écrit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."
parce que
si j'avais écrit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."
j'aurais su
avant de la lire
que cette note ne m'était pas adressée

Parce que
c'est moi qui l'aurais écrite

La femme qui dort avec Thomas peut avoir écrit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."
Elle peut l'avoir écrit
parce qu'elle dort avec lui

Cela veut dire
qu'elle le connaît



La femme qui dort avec Thomas a donc écrit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."

Elle l'a écrit
puis elle est partie

Elle est partie
parce qu'elle n'est plus ici

Elle n'est plus ici
n'est-ce pas ?

Je ne l'entends pas
Je la vois pas

Cela veut dire que
la femme qui dort avec Thomas n'est plus ici
dans cette pièce

Mais la femme qui dort avec Thomas se trouve forcément
quelque part

Cela veut dire que
la femme qui dort avec Thomas se trouve
à l'extérieur de cette pièce

À l'extérieur veut dire
dehors

Cela veut dire que
la femme qui dort avec Thomas se trouve
dehors

Avant d'entrer dans cette pièce
j'étais dehors
J'étais dehors parce que
je n'étais pas ici
dans cette pièce
Je n'étais pas dans cette pièce parce que
j'ai dû y entrer
C'est pourquoi je dis
qu'avant d'entrer dans cette pièce
j'étais dehors
Parce qu'avant d'entrer dans cette pièce
je n'y étais pas



La femme qui dort avec Thomas se trouve aussi dehors

Cela veut dire
qu'avant d'entrer dans cette pièce
j'étais dehors
avec la femme qui dort avec Thomas

Mais je n'étais pas dehors
avec la femme qui dort avec Thomas
Je ne me souviens pas avoir été dehors
avec la femme qui dort avec Thomas

Je ne peux avoir été dehors
avec la femme qui dort avec Thomas
parce que
si j'avais été dehors
avec la femme qui dort avec Thomas
je l'aurais ramenée avec moi
ici
dans cette pièce
parce que
dehors
il fait froid
Il fait froid
parce que
c'est l'hiver
C'est l'hiver
parce que
quand je suis entré
dans cette pièce
je portais
un manteau
des bottes
et une écharpe





Le manteau
les bottes
et l'écharpe
sont des vêtements
que l'on porte
lorsqu'il fait froid dehors
C'est pourquoi je dis que
dehors
il fait froid
je dis que
dehors
c'est l'hiver

Et l'hiver
il peut être dangereux
de rester trop longtemps
dehors
c'est pourquoi je dis que
je n'étais pas dehors
avec la femme qui dort avec Thomas
parce que
si j'avais été dehors
avec la femme qui dort avec Thomas
je l'aurais ramenée avec moi
ici
dans cette pièce

La femme qui dort avec Thomas n'est pas ici
dans cette pièce

Cela veut dire que
je ne l'ai pas ramenée

Cela veut dire que
je n'étais pas dehors avec elle

Peut-être au même moment
mais pas
avec
elle

Parce que
si j'avais été dehors avec elle
je l'aurais ramenée avec moi
pour ne pas
qu'elle meurt
de froid

Je l'aurais ramenée avec moi
n'est-ce pas ?

La femme qui dort avec Thomas
n'est pas ici
dans cette pièce

Cela veut dire que
la femme qui dort avec Thomas
se trouve toujours
dehors

L'hiver
il peut être dangereux
de rester
trop longtemps
dehors

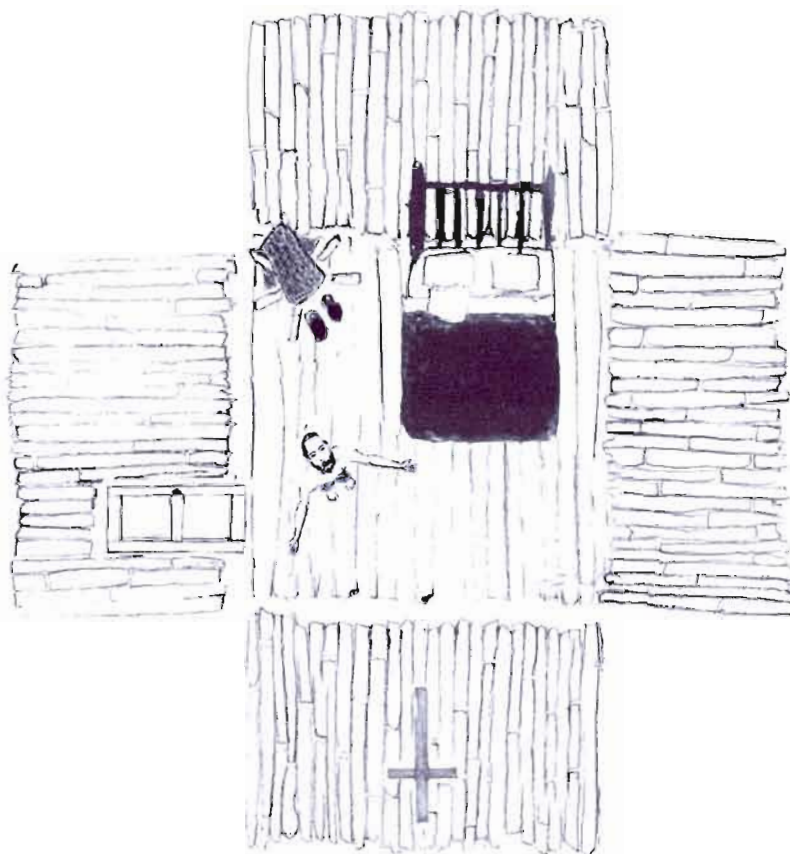
Cela veut dire que
la femme qui dort avec Thomas est
en danger

parce que je ne l'ai pas ramenée - parce que je ne l'ai pas vue - parce que je ne savais pas qu'elle était dehors - parce que je n'étais pas avec elle - parce que c'est grand dehors - assez grand pour que deux personnes ne se trouvent jamais - car je ne l'ai pas trouvée - parce que je ne l'ai pas cherchée - parce que je ne savais pas qu'elle y était - parce qu'elle ne me l'a pas dit - parce que je ne le lui ai jamais demandé - parce que je n'étais pas là - parce que j'étais dehors et que je croyais qu'elle était toujours ici dans cette pièce - parce que je ne savais pas qu'elle voulait sortir - parce qu'elle ne me l'a jamais dit - parce que je ne le lui ai jamais demandé - parce que je ne pouvais pas m'imaginer qu'elle voudrait partir un jour dehors - parce qu'il n'y a rien à voir dehors - rien sinon le froid et la mort - à moins que c'est ce qu'elle voulait - mourir de froid dans la neige - disparaître - mais je ne le savais pas - parce qu'elle ne me l'a jamais dit - parce que je ne le lui ai jamais demandé - parce que je n'étais pas là - parce que j'étais dehors alors qu'elle se trouvait toujours ici dans cette pièce - avant de sortir dehors - d'aller mourir de froid dans la neige - parce que - je ne sais pas pourquoi - elle ne me l'a jamais dit - parce que je ne le lui ai jamais demandé - parce que je n'étais pas là - parce que j'étais toujours dehors alors qu'elle se trouvait toujours ici dans cette pièce - toute seule - et qu'elle rêvait de sortir mourir de froid dans la neige - sans moi - ne jamais être retrouvée - disparaître...

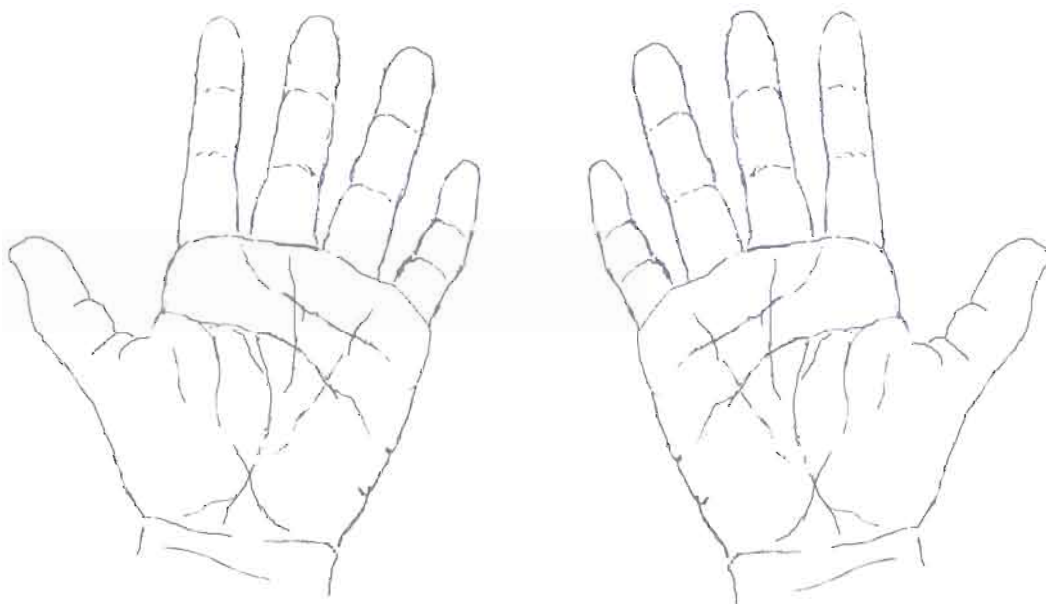


par ma faute

Qu'est-ce que j'ai fait ?



Il n'y a pas de sang sur mes mains



Cela veut dire que
je n'ai fait de mal à personne
que je ne suis coupable de rien

Mais j'ai fait du mal à quelqu'un
J'ai laissé la femme qui dort avec Thomas
mourir de froid
dehors
Il devrait y avoir du sang sur mes mains

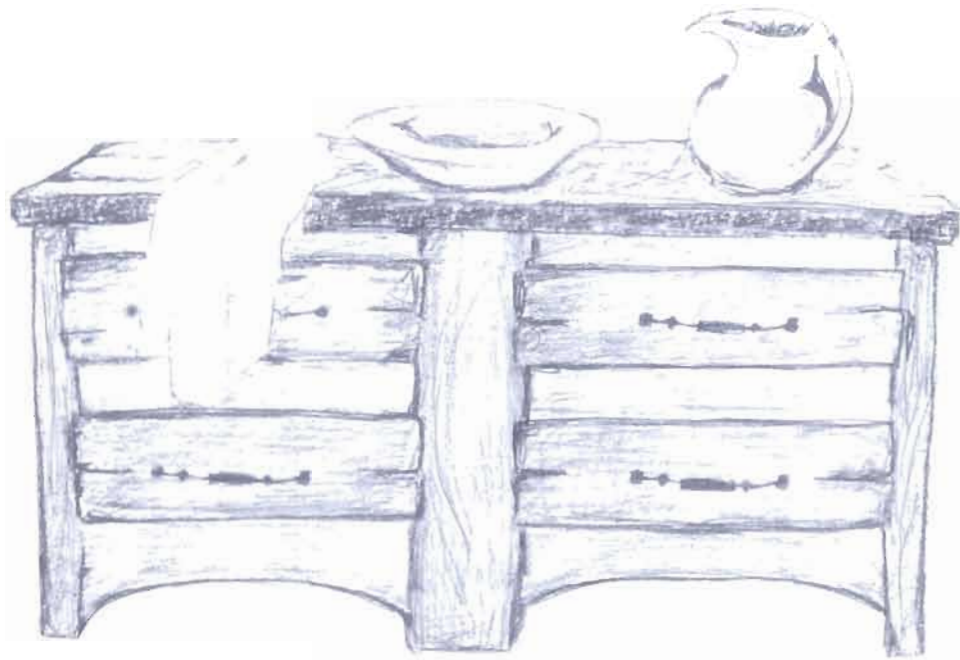


Pourquoi n'y a t-il pas de sang sur mes mains ?

Avant d'entrer dans cette pièce
j'étais dehors
Je portais un manteau
des bottes
et une écharpe

Je les ai déposés sur une chaise

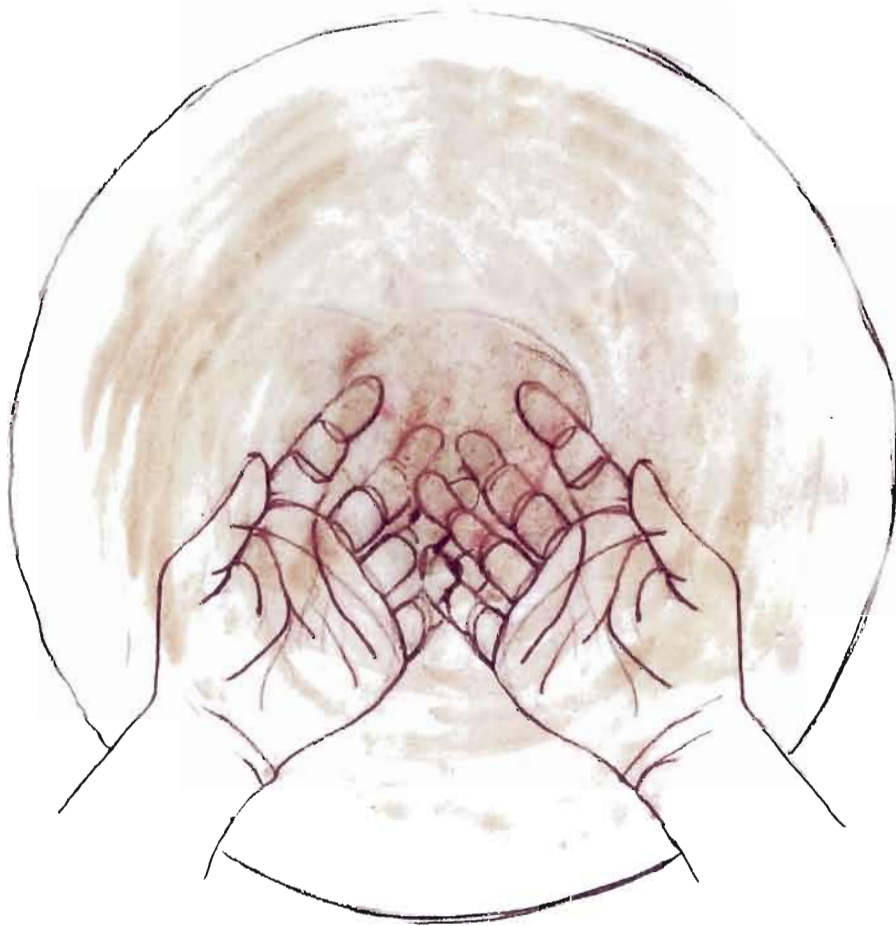
Ensuite



Je me suis rendu devant cette commode

Il y avait une cruche et un bol
remplis d'eau

Je m'y suis lavé les mains



parce qu'elles me faisaient mal
parce qu'elles étaient sales
parce que je voulais
qu'elles soient propres à nouveau
comme s'il ne s'était rien passé
Car il s'est passé quelque chose
Il s'est passé quelque chose
n'est-ce pas ?

Autour de moi
 il n'y a rien
 Pas de traces
 Pas de taches
 Il devrait pourtant y avoir quelque chose
 À moins
 qu'il y ait encore
 quelque chose
 que je ne vois pas
 Mais quoi ?

Je n'entends rien
 Je ne vois rien
 Il n'y a rien à voir ici
 dans cette pièce
 Pas de traces
 Pas de taches
 À moins



que j'aie tout effacé
 comme les taches de sang sur mes mains
 comme les traces de ses pas dans la neige
 pour ne pas retrouver
 cette femme dans la neige
 frigorifiée
 pour ne pas avoir
 à confronter
 son regard
 fixé sur moi
 "J'ai fait cela à cause de toi, Thomas."
 "À cause de toi, Thomas."

Si ce que je dis est vrai
il n'y a rien à voir ici
dans cette pièce
parce que j'ai tout effacé

Mais

Je n'ai pas tout effacé
Il reste toujours cette note :

*Bienvenue chez
toi, Thomas*


C'est tout ce qu'il reste d'elle
ces quatre mots sur du papier :
Bienvenue - chez - toi - Thomas

Des mots pour
souhaiter la bienvenue à


un homme
qui va rentrer seul
chez lui

trouver cette note qui dit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."

mais qui ne se sentira
ni chez lui
ni bienvenu
ni Thomas



Et qui tentera
par tous les moyens
de se convaincre
qu'il n'est pas cet homme
qui a laissé sa femme
sortir
dehors
en plein hiver
sans bottes
ni manteau
ni écharpe



qu'il n'est pas cet homme
qui n'a pas vu que
sa femme rêvait de
disparaître sous la neige
et qui croyait encore
pouvoir rentrer chez lui
tranquille
la retrouver
bien au chaud
dans sa maison
à son retour

vivante

protégée

ue chez
nomas
Bienvenue
toi, T!

Thomas rentre chez lui
Il ne trouve pas cette note qui dit :
"Bienvenue chez toi, Thomas."

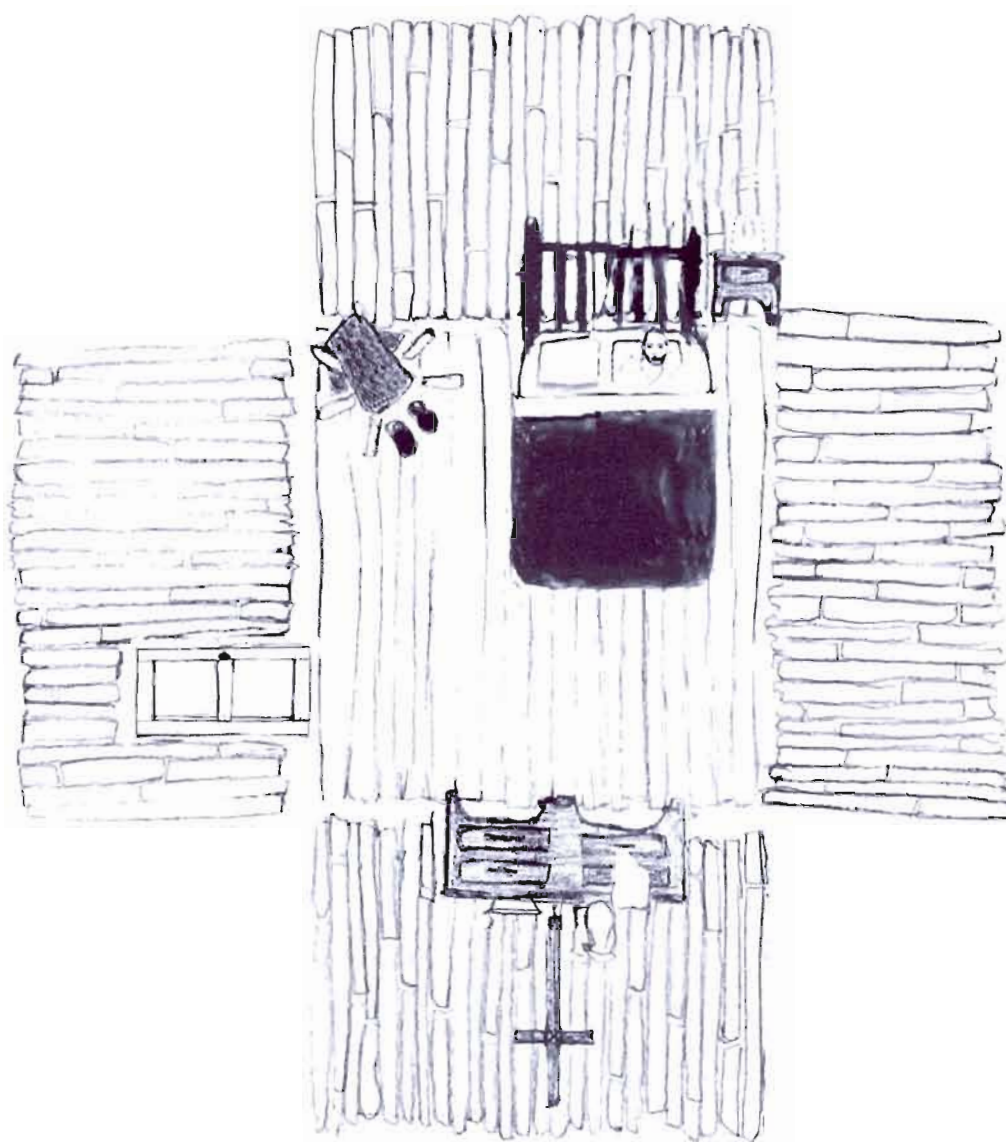
Il peut alors
de nouveau
se coucher dans son lit
sans penser à
cette femme
ensevelie
quelque part
sous la neige
les yeux grand ouverts

Oublier

faire comme si
il ne s'était rien passé

faire comme si
elle n'avait
jamais
existé

Dormir tranquille



Et se taire.

3



DEUXIÈME PARTIE

TEXTE D'ACCOMPAGNEMENT

CHAPITRE I

RÉSISTANCE ET FORME DRAMATIQUE

1.1 Mise en contexte du questionnement

Sans qu'elle ait été nommée ainsi par ceux qui l'ont d'abord remarquée, décrite et analysée¹, une certaine résistance à la forme dramatique peut être observée dans la pratique théâtrale contemporaine, tant du côté des auteurs dramatiques que des créateurs scéniques. D'abord perçue comme une crise à laquelle, forcément, dénomination oblige, il fallait trouver une solution, cette remise en cause des préceptes initiaux du théâtre, longtemps reçus comme immuables, s'est peu à peu transformée en une sorte d'ébullition créative. Au fur et à mesure que les écarts à la forme dramatique passaient du statut de symptôme à celui de tendance, cet état instable et incertain dans lequel le théâtre avait été plongé a été maintenu et alimenté, tant par les dramaturges que par les créateurs scéniques.

De cette remise en cause de la forme dramatique sont nées une multitude de démarches, d'approches et de formes qui, si elles enrichissent la forme théâtrale par leur diversité et leur foisonnement, rendent de plus en plus difficile l'exercice d'une définition visant à déterminer la nature exacte de cet art. Ayant maintenant repoussé les frontières qui le maintenaient séparé de pratiques

¹ Les principaux théoriciens de l'évolution du drame contemporain (Szondi, Sarrazac, Thies-Lehmann), auxquels nous ferons largement référence au cours de cette étude, emploient les expressions "crise du drame", "théâtre rhapsodique" et "théâtre postdramatique" pour désigner les productions théâtrales contemporaines dont le travail tend à se détourner de la forme dramatique canonique. Nous y reviendrons plus loin.

pourtant apparentées (la danse et l'opéra), le théâtre affirme plus que jamais son interdisciplinarité constitutive². Cette situation ne pose pas problème dans la mesure où notre époque s'accommode de plus en plus de l'absence de limites clairement établies entre les genres.

Cette ouverture apparente, qui permet une inclusion massive de diverses pratiques dans la grande famille du théâtre, donne naissance à des objets hybrides parfois difficiles à qualifier. "Danse-théâtre", "partitions pour acteurs", "théâtre d'images", "poème scénique", les multiples appellations employées par les créateurs manifestent un désir de s'inscrire en marge d'une certaine tradition du théâtre et de l'écriture dramatique par leur caractère original. Malgré cela, une certaine idée du théâtre et du texte dramatique persiste. S'il n'est plus de modèle rigide auquel les créateurs doivent se conformer, force est d'admettre qu'il subsiste, malgré cette liberté apparente, une certaine vision du théâtre et de l'écriture dramatique.

Cette idée du théâtre, fortement inspirée par des siècles de pratiques marqués par la préséance d'un modèle plus ou moins imprégné des théories d'Aristote, que nous appellerons dramatique, a été et est toujours un objet de résistance pour les créateurs en quête d'une plus grande liberté créatrice. Dans leur ouvrage respectif *L'avenir du drame* (1981) et *Le théâtre postdramatique* (2002), qui constituent des références pour le présent mémoire, Jean-Pierre Sarrazac et Hans-Thies Lehmann emploient les termes "rhapsodique" et "postdramatique" pour qualifier le travail des auteurs et metteurs en scène qui cherchent à dépasser le modèle dramatique. Par ces expressions, les deux penseurs situent des pratiques qui cherchent à aller au-delà du drame sans nécessairement s'y opposer³. Pour des raisons qui seront éclaircies plus loin, le terme résistance leur a été préféré. S'il peut paraître exagéré puisqu'il désigne

² Le théâtre est à la fois image, son, représentation, performance et littérature.

³ Rhapsodique, du grec *Rhaptein*, coudre, désigne une hybridation des différents modes au sein de l'écriture destinée au théâtre. Quant au terme "postdramatique", il dénomme des pratiques d'après le drame, comme si celui-ci avait eu une fin. Nous y reviendrons au chapitre II.

une opposition à un modèle qui, *a priori*, n'a plus le même impact que par le passé, il semble plus approprié pour désigner les pratiques que nous aborderons. Car, si en apparence les artistes semblent libres de toutes contraintes créatrices, pouvant amalgamer à leur guise différentes pratiques d'écriture ou de performances scéniques, le spectateur et le lecteur, eux, face à la singularité de certaines oeuvres, continuent de s'interroger sur leur appartenance au genre théâtral.

Le vieux modèle dramatique, donc, n'a plus le même impact que par le passé. Il conditionne toutefois toujours, d'une certaine manière, les attentes du lecteur et du spectateur qui, aussitôt qu'ils lisent ou entendent le mot "théâtre", s'attendent à retrouver un certain nombre de paramètres qui, s'ils ne sont plus des prescriptions, leur permettent d'attribuer - ou non - une oeuvre au théâtre.

1.2 Résistance

Nous l'avons dit auparavant : le terme résistance n'est pas employé habituellement pour qualifier des pratiques d'écrivains ou de créateurs scéniques. L'expression connaissant plusieurs applications dans divers domaines tels que la philosophie, les sciences physiques, la biologie, la politique et la psychanalyse, un recours à celle-ci exige que nous survolions, ne serait-ce que sommairement, quelques-unes de ses acceptions.

"Faire obstacle, s'opposer à un mouvement, au propre ou au figuré. [...] Ne pas être détruit ou décomposé par une action extérieure." (Lalande, 2002, p. 925) Voilà les deux aspects de la définition du terme que propose *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (2002). Alors que le premier aspect renvoie directement aux sciences physiques, particulièrement en mécanique, en thermodynamique et en électricité où le mot désigne une opposition physique à

des forces bien concrètes (mouvement, flux de chaleur, courant électrique, etc.), le second s'applique davantage à la biologie qui définit la résistance comme "la capacité pour un organisme de se maintenir en vie" (Robert, 2008, p. 2215), à survivre à des conditions causant généralement son affaiblissement ou sa destruction (ex.: la maladie, la douleur, la fatigue).

En politique, le terme "résistance" renvoie principalement à l'opposition française face à l'occupation allemande lors de la Seconde Guerre mondiale. Il désigne globalement toute attitude d' "opposition des habitants d'un pays à l'action d'un occupant." (Robert, 2008, p. 2215) Tout comme en physique, la résistance s'y manifeste envers une force extérieure contre laquelle il faut lutter pour préserver son intégrité. Si elle fait plus souvent référence à l'attitude de l'opprimé, Alain Touraine, sociologue, spécifie que "la résistance n'est pas l'opposition du plus faible au plus fort", mais un "appel à un principe plus fort que tout pouvoir social parce qu'il est absolu." (*in* Chemla, 2004, p. 32) Dans cette optique, l'objectif du résistant ne serait pas tant le renversement du pouvoir en place qu'un respect inconditionnel de son identité et de sa liberté.

En psychanalyse, tout comme en politique, le terme désigne une attitude défensive. Freud appelle résistance "tout ce qui interrompt la progression de l'analyste [...] même si la cause qui interrompt l'analyse est bien réelle (la guerre, la mort d'une père...) et indépendante de l'analyse." (*in* Chemla, 2004, p. 440) Il ajoute plus loin que "le fait qu'il [le patient] est prêt à l'accepter ou même à en exagérer la durée [de ce qui interrompt l'analyse] est une preuve évidente de résistance" (*in* Chemla, 2004, p. 440). La résistance consisterait donc en une fermeture du patient à l'endroit de l'analyste qui, elle-même, relèverait d'un manque d'ouverture envers lui-même, sa résistance traduisant un refus de se confronter à des émotions, pensées ou souvenirs potentiellement troublants et enfouis dans son inconscient.

Ces différentes acceptions de la définition dans différentes sphères de connaissance, si sommaires qu'elles soient, nous permettent de saisir ce que le concept, globalement, met en jeu. À la lumière des définitions citées, la

résistance procéderait d'une opposition face à une force perçue comme étrangère et menaçante pour l'intégrité et la liberté du sujet. Elle ne viserait pas l'anéantissement de ce à quoi elle s'oppose mais la préservation ultime du soi.

Le sujet résistant refuse l'intégration et la colonisation. Il s'oppose parce que quelque chose dans sa nature ne s'accorde avec ce à quoi il résiste. Dans l'expérience de la résistance, il y a donc, inévitablement, l'expérience de la différence, de l'altérité, et la confirmation de sa propre singularité :

[...] Dans la sensation de résistance, nous constatons directement l'existence de ce qui nous résiste ; et ce qui nous résiste est nécessairement hors de nous, puisqu'il nous choque et qu'il nous arrête. (Dunan *in* Lalande, 2002, p. 925)

Si l'on applique ces notions au sujet qui nous intéresse, soit la forme dramatique, la résistance se manifesterait comme une opposition, dans la pratique, à une certaine idée du théâtre inspirée du modèle traditionnel, lui-même fondé à partir de principes établis il y a maintenant plus de deux mille ans. Comme l'attitude résistante suppose implicitement un contact étroit et prolongé avec l'objet de la résistance, un détour par la forme dramatique telle que définie à ses origines semble nécessaire.

1.3 La forme dramatique

Il est difficile de traiter de la forme dramatique sans effectuer un retour sur les théories d'Aristote. Bien qu'elle ait été écrite plus de deux millénaires avant

notre ère, sa *Poétique* a longtemps constitué l'ouvrage de référence lorsqu'il était question d'écriture destinée au théâtre en Occident⁴. Encore aujourd'hui, alors que dogmes et canons ont été écartés, l'ouvrage demeure un incontournable lorsqu'il s'agit de comprendre et de s'appropriier les concepts à la base du genre. En effet, si l'ouvrage du penseur grec n'a plus le même impact qu'auparavant, il n'en demeure pas moins le traité ayant permis d'instaurer les bases conceptuelles grâce auxquelles nous pensons, encore aujourd'hui, le théâtre, son écriture et les façons de les représenter.

1.3.1. Vers une définition du dramatique

Afin de définir ce qu'il entend par mode dramatique, Aristote l'oppose au mode épique. Alors que ce dernier permet un développement de la fable par l'entremise d'un intermédiaire, le narrateur, le mode dramatique, issu du verbe grec *dran*, faire, consiste en "une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration." (Aristote, 1990, p. 92-93) Les personnages et la fable doivent s'y présenter d'eux-mêmes, donnant l'impression au lecteur, et éventuellement au spectateur, de se trouver devant l'action en train d'avoir lieu au présent et pour la première fois. Ainsi, la fiction n'est pas tant racontée qu'exposée, comme si l'auteur, plutôt que de connaître à l'avance l'issue d'une péripétie, en était le témoin direct et transcrivait fidèlement gestes et paroles au fur et à mesure qu'ils étaient accomplis.

Dans cette optique où ce qu'expose le drame semble s'inscrire directement dans le présent, on comprend pourquoi le mode dramatique se prête si bien à sa

⁴ "Jusqu'à l'époque romantique, on ne peut guère envisager de réflexion critique sur la poésie qui ne soit, d'une façon ou d'une autre, une prise de position par rapport aux analyses aristotéliennes." (Magnien in Aristote, 1990, p. 81)

représentation sur une scène par des acteurs. Alors que l'auteur dramatique, en se concentrant sur le développement d'une action au présent, s'abstient de décrire personnages et lieux ou d'expliquer le contexte d'énonciation de telle ou telle parole⁵, sa représentation physique, parce qu'elle donne à voir la fiction, vient compléter le texte. Bien que la lecture, aux dires d'Aristote, "révèle avec éclat les qualités d'une tragédie" sans qu'il soit "nécessaire d'y rattacher l'art de l'acteur" (Aristote, 1990, p.132), le spectacle, parce qu'il propose une vision des éléments de la fiction, oriente la compréhension de l'oeuvre par le spectateur. Ainsi, malgré que le penseur grec affirme que la mise en scène reste étrangère à l'art du poète⁶, l'apport de la représentation scénique au texte dramatique ne peut être sous-estimé.

1.3.2 La *mimesis*

Comme le mode épique, bien qu'il se passe de l'intervention d'un narrateur chargé de lier entre eux les éléments de la fable, le mode dramatique propose une imitation de la réalité. Ce qu'implique cette imitation, comment elle opère et ce sur quoi elle repose, le penseur grec se retient toutefois de le définir. La traduction française du terme *mimesis*⁷ demeure elle-même si incertaine qu'on emploie plus couramment le terme grec original pour désigner cette notion chère

⁵ Rappelons que le texte dramatique, à l'époque grecque, ne présente aucune didascalie. Le dialogue constitue alors l'unique matériau à partir duquel les personnages et enjeux de la fiction se dessinent.

⁶ La position d'Aristote quant à l'importance du spectacle est difficile à cerner. Tandis qu'il affirme que l'art de la mise en scène n'a rien à voir, *a priori*, avec celui de l'écriture, séparant ainsi les deux pratiques, il avance que les moyens propres au spectacle (musique, mise en scène, danse, etc.) sont des "moyens de susciter le plaisir". (Aristote, 1990, p. 133) L'ouvrage se destinant principalement à l'écriture, la pensée de l'auteur sur la valeur de la mise en scène demeure incomplète.

⁷ Le terme grec désignerait à la fois "l'action d'imiter un modèle [...]" et le résultat de cette action, la représentation de ce modèle." (Magnien *in* Aristote, 1990, p. 26)

à Aristote. Malgré ce flou originel, les exemples que développe l'auteur de la *Poétique* pour expliciter sa pensée laissent entrevoir quelques pistes susceptibles de guider notre interprétation.

À travers les correspondances qu'Aristote établit entre la nature et la tragédie⁸, il nous est permis de déduire qu'il s'agit, par l'imitation, non pas de représenter la nature telle qu'elle est, mais de s'inspirer des structures qu'elle présente pour produire des formes possédant unité et vraisemblance. Comme les êtres vivants, les tragédies naissent, se développent, puis meurent à la suite d'une série d'événements continue dans le temps. Le texte, comme le corps organique, forme un tout et évolue selon les lois naturelles qui régissent l'espace et le temps.

De cette conception de la structure de la tragédie découle une conception unitaire du déroulement de la fiction, c'est-à-dire un développement des actions du texte qui suit l'écoulement chronologique du temps au sein duquel ruptures et retours en arrière sont irrecevables. "Les parties constituées des actes accomplis doivent être agencées de façon que, si l'on déplace ou supprime l'une d'elles, le tout soit troublé et bouleversé." (Aristote, 1990, p. 98) Ainsi, chaque moment du drame doit trouver son origine dans le précédent de sorte que le dénouement de la fable paraisse le résultat plausible d'une suite d'événements liés entre eux par un lien de causalité.

Loin de se présenter comme une reconstitution fidèle du réel, le texte dramatique chercherait donc plutôt à "présenter des formes épurées et exemplaires des passions humaines." (Magnien *in* Aristote, 1990, p. 28)⁹ Si, donc, figures et actions humaines sont représentées dans le drame, ce n'est pas

⁸ "[...] De même que les corps et les êtres doivent avoir une certaine étendue, mais que le regard puisse aisément embrasser, de même que les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais que la mémoire puisse aisément retenir." (Aristote, 1990, p. 96)

⁹ À certains égards, on peut lire la *Poétique* comme une réponse directe aux positions de Platon dans *La République*, où il qualifie le théâtre de "copie dégradée du monde sensible, déjà lui-même éloigné de la vérité." (Magnien *in* Aristote, 1990, p. 26)

tant pour dédoubler la réalité que pour en présenter un modèle simplifié, voire idéalisé, au sein duquel l'existence humaine semble avoir un poids et un sens¹⁰. Dans cette optique, la fiction que propose l'auteur dramatique est crédible non pas parce qu'elle représente le monde tel qu'il nous apparaît mais parce qu'elle affiche une certaine cohérence interne, une construction répondant à une logique qui nous rend son dénouement acceptable.

À la lumière de ces élaborations, nous pouvons affirmer que la conception aristotélicienne de la *mimesis* insinue une certaine distance entre le drame et la réalité dont elle emprunte quelques-uns des paramètres. La construction du drame laisse entrevoir des correspondances avec le déroulement temporel de la vie tel que nous pouvons l'observer dans la nature, mais "le domaine de la *mimesis* est celui du possible, non celui du monde réel." (Magnien *in* Aristote, 1990, p. 37). Dans cette optique, le but de l'auteur dramatique ne serait pas la création d'une histoire véridique mais vraisemblable :

Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. [...] Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction. (Aristote, 1990, p. 98 et 126)

Cette distinction est essentielle pour la suite de notre réflexion parce qu'elle identifie deux positions possibles quant à la place du réel au sein de la fiction. Alors que le vraisemblable repose sur une évaluation de la cohérence interne d'une oeuvre soumise à des critères purement esthétiques ou rhétoriques, le

¹⁰ En avançant que la tragédie propose l'imitation de caractères moralement élevés, dont le destin est souvent étroitement lié à celui de la cité, Aristote expose une vision de l'homme dont les décisions et les comportements ont une incidence sur ce qui les entoure.

véridique impose une prise en compte d'une réalité extérieure au drame à laquelle il doit se conformer. Pour Peter Szondi, observateur et penseur de l'évolution du drame (*Théorie du drame moderne*, 1983), cette ouverture du texte de théâtre sur le réel marque le début de la crise dans laquelle il entre officiellement vers la seconde moitié du XIX^e siècle. La forme dramatique étant, selon lui, par définition, une forme fermée, primaire¹¹, la prise en compte d'un référent extérieur, le monde concret, constituerait un tournant majeur dans l'évolution du genre, inspirant à sa suite des traitements de la fable, de la langue et du personnage qui mettront à mal sa définition originelle.

1.4 Résistance à la forme dramatique

La poétique d'Aristote, nous l'avons déjà dit, n'a plus le même impact aujourd'hui que par le passé. L'ouvrage ne sert plus de guide à l'auteur dramatique contemporain, mais les notions qu'il développe occupent toujours une place centrale dans notre conception du drame et du théâtre en général. Encore aujourd'hui, nous pouvons affirmer sans trop nous tromper que la dramaturgie, dans son ensemble, répond toujours à la définition qu'en fait Aristote, même si les principes qui devaient orienter cette "imitation faite par des personnages en action" (Aristote, 1990, p. 92-93) ont été l'objet de multiples transgressions depuis la récupération du traité vers la fin du XVI^e siècle.

Ces transgressions au modèle aristotélicien, qui subsiste malgré la chute du dogme dans l'horizon d'attentes du spectateur ou du lecteur de théâtre, voilà ce que nous interprétons comme des manifestations de résistance à la forme

¹¹ "Le drame est primaire. Il n'est pas la représentation [secondaire] de quelque chose [de primaire] ; il se représente lui-même. [...] Son action tout comme chacune de ses répliques est 'originelle, elle se réalise dans son surgissement.'" (Szondi, 1983, p. 15)

dramatique. Mais il y a un piège à aborder l'évolution du drame sous cet angle. En effet, le caractère quelque peu général du mot résistance est tel qu'on pourrait l'employer à toutes les époques de notre histoire du théâtre pour désigner chacun de ses mouvements, voire chacune de ses oeuvres, tout artiste s'opposant à l'idée de (re)faire les choses comme elles l'ont été auparavant, en quête d'originalité.

Dans le cadre de ce mémoire, comme plusieurs avant nous, nous situons les premières manifestations de résistance au XIX^e siècle¹². Mais choisir de situer le début de la résistance à la forme dramatique à la seconde moitié du XIX^e siècle n'équivaut pas à affirmer que les auteurs ayant oeuvré avant cette période n'ont pas contribué à l'évolution du genre, au contraire. "En se proposant d'établir la vérité du personnage par rapport à un modèle qui existerait dans la vie, à l'extérieur de la scène" (Abirached, 1994, p.103), les auteurs du théâtre bourgeois ou naturaliste¹³ ont revendiqué une part de liberté de création sans laquelle la dramaturgie et le théâtre en général n'auraient pas connu la formidable explosion qu'ils ont connue.

Si, donc, nous attribuons les premières manifestations de la résistance à la forme dramatique à la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est que les dramaturgies de cette époque, plus que celles qui sont apparues auparavant, portent une atteinte directe à la définition du genre développée dans le présent chapitre, c'est-à-dire qu'elles s'opposent aux concepts d'action, de fable, de personnage et/ou de *mimesis* en quête d'un nouvel horizon pour l'écriture théâtrale.

¹² Peter Szondi (*Théorie du drame moderne*, 1983) de même que Jean-Pierre Sarrazac (*Lexique du drame moderne et contemporain*, 2005) situent vers 1880 le début de la crise du drame, "à l'époque de Zola, de Mallarmé, d'Ibsen et de Strindberg." (Sarrazac, 2005, p. 7)

¹³ Bien que le théâtre naturaliste soit apparu au XIX^e siècle, nous ne le considérons pas comme une manifestation de résistance à la forme dramatique dans le cadre de cette étude. Proposant une représentation d'êtres en action tels qu'on pourrait les retrouver dans la réalité, le théâtre naturaliste n'entre pas directement en conflit avec la définition du drame comme imitation des hommes en action.

CHAPITRE II

MANIFESTATIONS DE RÉSISTANCE DANS L'ÉCRITURE

2.1 Manifestations de résistance

Les écrits sur l'évolution du drame moderne abondent et se recoupent. De Peter Szondi (*Théorie du drame moderne*, 1983) à Hans-Thies Lehmann (*Le Théâtre postdramatique*, 2002) en passant par Jean-Pierre Sarrazac (*L'avenir du drame*, 1981) pour ne nommer que ceux-ci, les penseurs du théâtre et de l'écriture dramatique constatent un éclatement du drame qui va de quelques dérogations au modèle standard à une complète remise en cause de sa forme originelle.

Dans le présent chapitre, à la lumière des exemples et analyses de Peter Szondi (*Théorie du drame moderne*, 1983) et de Jean-Pierre Sarrazac (*L'avenir du drame*, 1981) principalement, nous tenterons d'observer et de lier entre elles les atteintes portées à cette "imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration." (Aristote, 1990, p. 92-93) Avant de commencer cette étude des procédés que nous considérons comme des manifestations de résistance à la forme dramatique, il faut préciser que ces tendances observées ne relèvent pas nécessairement d'une intention, consciente ou non, des auteurs de s'opposer à une certaine tradition de l'écriture et de la pratique théâtrales : il s'agit, de notre part, d'une interprétation.

2.2 Résistance au dramatique par le recours à l'épique

Dans son ouvrage *Théorie du drame moderne* (1983), Peter Szondi effectue un panorama de la dramaturgie occidentale, principalement européenne, de 1880 à 1950. Grandement influencé par les théories de Brecht alors en vogue¹⁴, Szondi perçoit dans l'évolution du texte dramatique un rapprochement avec le mode épique qui lui était à l'origine opposé. Ses conclusions, bien qu'elles aient été contestées sous prétexte qu'elles posaient ce recours observable à l'épique comme l'avenir du drame¹⁵, constituent une référence majeure pour l'étude de l'évolution de la forme dramatique. C'est pourquoi, comme plusieurs avant nous¹⁶, nous nous référerons à quelques-uns de ses exemples et explications lors de cette section du présent chapitre.

2.2.1 Recours à la narration

Vers le milieu du XIXe siècle, le récit, qui jusque là occupait une place limitée dans la dramaturgie occidentale, s'introduit davantage dans les textes destinés au théâtre. Alors que cet attribut du mode épique pouvait être retrouvé aux origines mêmes de notre théâtre, au temps d'Aristote, à travers les interventions des chœurs et des messagers dans les tragédies grecques, sans

¹⁴ La version originale allemande du livre de Szondi a été écrite en 1956, "dans un moment où l'influence de la dramaturgie brechtienne commençait de culminer." (Sarrazac, 2005, p. 7-8)

¹⁵ "Pour Szondi, la crise s'explique par une sorte de lutte historique où le Nouveau, à savoir l'épique, doit à terme triompher de l'Ancien, c'est-à-dire le dramatique." (Sarrazac, 2005, p. 10)

¹⁶ Dans l'introduction de *Lexique du drame moderne et contemporain* (2005), Jean-Pierre Sarrazac, bien qu'il conteste les conclusions de Szondi, affirme que l'ouvrage de ce dernier constitue la référence de sa recherche.

que leur appartenance au genre ne soit pour autant remise en cause, l'introduction de passages narrés n'entre en compétition avec l'exposition de l'action qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. À ce moment, la forme traditionnelle du drame, conçu comme "reproduction des relations interhumaines" se déroulant suivant "selon une suite absolue de présents" (Szondi, 1983, p. 13 et 16), ne semble plus à même de rendre compte d'une nouvelle perception de l'expérience humaine.

À l'heure où marxisme et psychanalyse se partagent l'interprétation et la transformation des relations entre l'homme et le monde, l'univers dramatique qui s'est imposé grosso modo de la Renaissance au XIX^e siècle, cette sphère des "relations interpersonnelles" où drame signifie "événement interpersonnel au présent", n'est plus valide. Soumis à la pression, à l'invasion de nouveaux contenus, de nouveaux sujets (tournant tous peu ou prou autour de cette séparation, psychologique, morale, sociale, métaphysique... de l'homme avec le monde), la forme dramatique - dans la tradition aristotélo-hégélienne d'un conflit interpersonnel se résolvant à travers une catastrophe - commence de craquer de partout. (Sarrazac, 2005, p. 8)

La croyance qui voulait que la complexité de l'identité d'un être puisse être représentée par la seule imitation des relations interhumaines est remise en cause. Le sujet humain ayant été posé par la psychologie comme en fréquent décalage avec ses paroles et ses actes, les auteurs se voient dans l'obligation de recourir à la narration afin que son intériorité brute et conflictuelle, jusque là occultée par la forme dramatique, puisse trouver au théâtre, comme dans le roman, une représentation.

2.2.2 Des premières manifestations discrètes

Au départ, note Szondi, le recours à l'épique se veut discret. Dans les pièces d'Ibsen et de Tchekhov, qu'il cite à titre d'exemples¹⁷, le texte expose toujours une fable et se présente sous l'aspect d'échanges dialogués. Cependant, malgré ce respect apparent du modèle dramatique, on peut déjà observer un détachement progressif des paroles prononcées par rapport à l'action. Le texte devient davantage prétexte à l'expression de l'intériorité des personnages que le développement d'une situation à travers un dialogue¹⁸.

Par la suite, les auteurs vont affirmer avec plus de vigueur la présence de la narration au sein de leurs oeuvres. Ainsi, dans les dramaturgies comme celles de Wilder et d'O'Neill, sans oublier celle de Brecht qu'il qualifiait lui-même d'épique, la narration revendique sa place au sein du dramatique, en complément ou en remplacement de l'exposition directe de l'action. Sans en venir à écarter complètement le dramatique du texte de théâtre, à produire une véritable "narrativisation du drame" (Sarrazac, 2005, p. 74), ce recours au récit va entraîner une révision majeure de quelques aspects fondamentaux de celui-ci.

¹⁷ Szondi considère Ibsen et Tchekov parmi les premiers dramaturges à avoir fait du dialogue, territoire traditionnellement réservé à l'action, un lieu de récit où sont exprimés le passé et les idéaux des personnages plutôt que les enjeux de la fable.

¹⁸ Dans la pièce *Jean-Gabriel Borkman* d'Ibsen (1896), Szondi note que "l'accent n'est mis ni sur le destin d'Ella ni sur la décision de Borkman de renoncer à Ella [...] mais [sur] le passé lui-même : les 'longues années' sans cesse rappelées et 'toute cette vie gâchée, manquée'." (Szondi, 1983, p. 25-26) Cela fait dire à Szondi que la matière de ces pièces est davantage romanesque que dramatique. Dans *Les trois soeurs* de Tchekhov (1901), malgré l'apparence d'échanges interhumains maintenue intacte par la présence de dialogues, Szondi observe que les paroles n'ont plus d'impact sur ce qui se passe, prenant davantage l'allure de "monologues arrangés en répliques" (Szondi, 1983, p. 31). Les personnages, dépassés par une situation insatisfaisante, s'abstiennent d'intervenir, se réfugiant dans un passé idéalisé, des utopies, renonçant "au présent et à la communication" (Szondi, 1983, p. 28).

2.2.3 Vers une autonomisation de la parole théâtrale

Le dialogue théâtral, "terrain linguistique où peut être médiatisé le monde de l'interhumain" (Szondi, 1983, p. 13), se devait à l'origine de conduire l'action. En permettant de considérer la parole théâtrale comme l'expression indépendante du sujet, le recours au récit va entraîner une autonomisation progressive de celle-ci.

Se devant d'être "irrévocable et lourd de conséquences dans chacune de ses répliques." (Szondi, 1983, p. 75), le dialogue va se "dédramatiser". La parole théâtrale va emprunter tantôt le ton léger de la conversation, où les répliques dérivent et dérapent sans devoir répondre à des enjeux ou des motivations claires, tantôt celui d'un dialogue de sourds où des aveux sont formulés sans que les interlocuteurs ne s'interpellent véritablement ni ne s'écoutent. N'étant plus vouée à être le moteur de l'action, la parole est désormais libre d'explorer les mécanismes et ratés de la communication humaine, voire de se poser elle-même comme sujet et enjeu de bon nombre d'oeuvres destinées au théâtre au XXe siècle¹⁹.

Tout ce qui ne pouvait être exprimé par l'imitation des relations inter-humaines, "l'inexprimable tout comme l'expression, l'âme scellée, [...] le monde des choses" (Szondi, 1983, p. 13), le recours au récit va permettre de le révéler. Autorisant ouvertement l'usage du monologue, puis de l'adresse directe au public, le texte théâtral cherche à entrer directement en contact avec ses lecteurs ou spectateurs. Il approfondit des dimensions de l'expérience humaine qui lui étaient interdites, celui-ci ayant été restreint jusqu'alors à une représentation de la réalité à partir d'un point de vue soi-disant objectif, extérieur.

¹⁹ À titre d'exemples, Ionesco (*La cantatrice chauve*, 1950), qui expose l'absurdité de la communication, et Sarraute, (*Pour un oui, pour un non*, 1982) dont le théâtre approfondit et creuse les non-dits, font du langage et de la communication le sujet de leurs oeuvres.

2.2.4 Un théâtre intérieur

Alors que le recours au récit permet une expression de l'intériorité des personnages, les auteurs, jusqu'alors maintenus dans l'ombre par la contrainte dramatique, qui voulait que les éléments constitutifs de la fable soient exposés sans l'intermédiaire d'un narrateur, vont affirmer davantage leur présence au sein de l'écriture. Sans nécessairement s'imposer comme figures à l'intérieur de la fiction, même si ce procédé peut-être observé dans plusieurs oeuvres du XXe siècle²⁰, certains dramaturges, tel Strindberg²¹, vont créer des univers tellement personnels et subjectifs qu'il se révèle impossible de les confondre avec une représentation objective de la réalité extérieure.

Dans les pièces de Strindberg, qu'il désigne lui-même comme appartenant à une dramaturgie du moi, Szondi note que la fiction développée quitte la sphère privilégiée de l'interhumain pour tenter de "représenter des événements psychiques cachés" (Szondi, 1983, p. 39). Ainsi, dans les textes de l'auteur suédois, il ne s'agit pas tant de traduire les émotions, impressions ou souvenirs d'un personnage par le biais de séquences narrées que de poser la fiction entière comme une construction réalisée à partir d'une perception subjective du monde. La présence de l'épique ne se pose plus en monologues au sein d'une oeuvre dramatique : elle s'affirme dans le point de vue initial, à l'origine de l'écriture du texte entier.

Dans un telle dramaturgie, qui privilégie l'approfondissement d'un seul personnage, captant le reste dans la perspective de celui-ci, l'écriture dramatique résiste à se poser comme imitation objective du monde extérieur, préférant s'affirmer comme reconstitution intérieure à partir d'un point de vue personnel et sensible. N'ayant désormais pour seule contrainte la représentation du monde à partir d'un moi - celui de l'auteur comme celui du personnage, puisqu'il arrive,

²⁰ *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (1921) constitue un bon exemple de textes où le personnage de l'auteur est représenté.

²¹ L'exemple est emprunté à Szondi.

dans certaines dramaturgies, que les deux identités se confondent - la seule cohérence à observer est celle, relative, de ce moi fait de contrastes et de contradictions, et qui impose à la représentation de nouvelles règles de composition en rupture avec celles du passé.

2.2.5 Éclatement de l'unité dramatique

Se posant comme reflet déformé de l'intériorité de l'être humain, le texte de théâtre va voir ce qu'il restait de son unité fondamentale se fragmenter au cours du XXe siècle. À titre d'exemple d'oeuvres dont la structure rappelle la technique cinématographique du montage, Szondi cite une pièce de Ferdinand Bruckner, *Les criminels* (1928)²². Dans ce texte, les scènes "ne s'engendrent pas les unes les autres comme dans le drame, suivant une fonctionnalité fermée, elles sont l'oeuvre du moi épique²³ qui dirige son projecteur tour à tour sur l'une ou l'autre pièce de la maison" (Szondi, 1983, p. 106). L'auteur laisse au lecteur ou au spectateur la tâche d'établir entre les séquences quelque correspondance afin d'en dégager un sens.

Le développement d'une fable étant ainsi autorisé à ne plus suivre un ordre chronologique, l'unité de la forme dramatique, qui posait à l'origine le texte comme un tout quasi organique, va être brisée. Cet éclatement va permettre des constructions alambiquées, la juxtaposition d'actions parallèles, la mise en perspective de deux moments éloignés dans le temps, les retours dans le passé et autres interventions mettant à mal la structure temporelle originelle.

²² Fidèle à nous-mêmes, nous empruntons cet exemple à Szondi.

²³ Le moi épique est la perspective à partir de laquelle se constitue une fable. C'est le narrateur indirect qui intervient dans la mise en récit de la fiction.

Grâce à de tels procédés, non seulement l'auteur à l'origine de la mise en récit de la fiction manifeste sa présence de façon de plus en plus perceptible, mais le texte dramatique, qui répondait jusqu'alors à une logique linéaire, s'ouvre à de nouveaux réseaux de liens et propose une multiplication des perspectives. Alors qu'on peut désormais joindre des situations sans qu'elles ne soient concrètement liées, en établissant entre elles une analogie thématique, l'écriture théâtrale, conçue à l'origine comme imitation des hommes en action, s'affirme comme parti pris par rapport au réel. Révélant du même coup l'aspect poétique et politique du travail de l'écrivain, elle fait de cette distance entre l'imitation et le modèle un espace de réflexion critique au sein duquel le lecteur comme le spectateur sont contraints de prendre position.

2.2.6 Épique et dialectique : le théâtre de Brecht

Dans cette section, nous avons vu comment le recours à la narration a provoqué une crise au sein du drame. En atténuant l'importance de l'action, elle-même remplacée par l'usage du récit qui permet d'approfondir l'intériorité des personnages, ce recours manifeste au mode épique rend possible la représentation d'univers personnels sur la scène. Il fait éclater la linéarité persistante du texte de théâtre et pose l'oeuvre dramatique comme une interprétation subjective du monde empreinte de la sensibilité de l'auteur.

Cette épisation du drame²⁴, qui peut être lue comme un rapprochement entre les modes dramatique et épique, tend donc à rétablir²⁵, sinon à creuser, l'écart entre la fiction théâtrale et la réalité dont elle est inspirée. À l'inverse d'un sentiment de vraisemblance produit par une cohérence logique interne entraînant la conviction par la raison, ou d'une impression de vérité émanant d'une adéquation quasi totale entre le produit de l'imitation et l'objet imité, l'écriture dramatique empruntant à l'épique cherche à créer une dialectique.

Nous ne pouvons parler du recours au mode épique sans aborder le projet théâtral de Brecht, surtout que, nous l'avons déjà dit, l'homme de théâtre allemand qualifiait son propre travail d'épique en opposition à une tradition dramatique qu'il attribuait à Aristote²⁶. Au sein du théâtre de Brecht, le but de la représentation n'est plus de susciter l'identification du lecteur ou du spectateur au personnage mais de rompre l'illusion en induisant une distance entre le modèle et sa représentation. Ce qui semble aller de soi dans le monde réel, ce que l'on croit immuable, le théâtre se doit, selon son idée, de le faire paraître tout à coup suspect, contestable, d'en faire une matière à discussion²⁷.

²⁴ Le terme est de Sarrazac et préféré à celui d' "épisation" parce qu'il paraît moins lourd. Il est calqué le modèle allemand *Episierung* (2005, p. 74). "Épiciser le théâtre, ce n'est [...] pas le transformer en épopée ou en roman, ni le rendre purement épique, mais y incorporer des éléments épiques au même degré qu'on y intègre des éléments dramatiques ou lyriques." (2005, p. 74)

²⁵ Rappelons ici la conception de la vraisemblance selon Aristote : "il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction." (Aristote, 1990, p. 126) La vraisemblance d'une oeuvre ne serait donc pas conditionnelle à sa ressemblance avec un modèle réel.

²⁶ Alors que "Brecht se sert de la *Poétique*, trop rapidement assimilée au classicisme, comme d'un repoussoir", se refusant "à dissocier le sens réel du traité, de l'exploitation qui a pu être faite au cours des temps", il faut davantage lire sa résistance comme une résistance à "une tradition [...] qu'il faut combattre et rejeter (Magnien in Aristote, 1990, p. 80).

²⁷ C'est ce que Brecht désigne par *Verfremdungseffekt*, souvent traduit par "effet de distanciation".

Pour réaliser ce rapprochement du théâtre avec le mode épique, en plus de recourir à quelques procédés d'écriture que nous avons déjà cités (recours au récit, éclatement de la structure spatio-temporelle du texte, etc.), Brecht se propose de faire de la représentation non plus un double du réel mais de la poser comme oeuvre d'art, c'est-à-dire comme composition unique empreinte d'un point de vue subjectif et intéressé. Pour ce faire, le spectacle, plutôt que de cacher les artifices grâce auxquels il évoque une fiction, va plutôt tenter de les souligner afin de les donner à la vue du spectateur, désormais complice dans sa fabrication.

La colonisation du texte dramatique par le mode épique, par les bouleversements qu'elle provoque, constitue un virage important dans l'histoire du théâtre. Malgré cela, nous ne pouvons, à l'instar de Szondi, la considérer comme la fin ultime du théâtre dramatique. Brecht lui-même, ardent défenseur du recours à l'épique, finira d'ailleurs par parler de théâtre dialectique plutôt que de théâtre épique pour qualifier sa propre démarche.

Avant d'établir une différence marquée entre les modes épique et dramatique, Aristote, dans sa *Poétique*, affirme qu'épopée et drame sont deux des formes possibles d'imitation des personnages. Dans cette optique, l'épisation du drame observée par Szondi ne constitue pas tant en soi une remise en cause des principes fondamentaux du drame puisque, malgré les réformes qu'elle engendre, elle n'oppose pas de résistance directe aux notions de personnage ni de fable, centrales dans notre conception du genre. Ainsi, bien que les oeuvres de Brecht puissent être classées parmi les tentatives les plus assumées de "dédramatisation" du théâtre par le recours à l'épique, d'autres formes d'écriture, sans se revendiquer de l'épique, iront beaucoup plus loin, allant jusqu'à opposer une résistance à la fable et au personnage.

2.3 Manifestations extrêmes

Si le XXe siècle, plus spécifiquement la seconde partie de celui-ci, se révèle particulièrement riche sur le plan dramaturgique, il semble difficile de rassembler les tendances qu'il recèle sous un dénominateur commun. Pour-suivant le travail de déconstruction qui avait été amorcé à la fin du XIXe siècle - et dont les exemples cités dans la présente étude ne représentent que la pointe de l'iceberg -, les auteurs ayant oeuvré lors de cette période récente de notre histoire vont mettre la forme dramatique à rude épreuve.

2.3.1 Un théâtre rhapsodique

Témoin de cet éclatement qu'opèrent certaines dramaturgies de la seconde moitié du siècle dernier, Jean-Pierre Sarrazac, dans *L'avenir du drame* (1981), emploie le qualificatif "rhapsodique"²⁸ pour désigner l'écriture théâtrale contemporaine. Dérivée du verbe grec *rhaptein*, coudre, l'expression permet de rassembler sous un même terme différentes tendances observées.

Permettant de "rendre compte de cette poussée des écritures dramatiques vers *la forme la plus libre*" (Sarrazac, 2005, p. 19), le qualificatif employé par Sarrazac au moment de l'écriture de *L'avenir du drame* en 1981, qu'il réaffirme par la suite dans sa postface rédigée au moment de la réédition de l'ouvrage en 1998 et dans *Lexique du drame moderne et contemporain* (2005), se veut

²⁸ Sarrazac aurait en quelque sorte emprunté le terme à un essai de Goethe intitulé *Poésie épique et poésie dramatique*. La figure du rhapsode n'y est pas considérée comme "un conteur opposé à l'acteur (ou au 'mime') mais aussi comme poète". (Sarrazac, 1981, p. 197)

d'avantage inclusif qu'exclusif. Plus que d'autoriser le recours à des divers modes, il encourage leur contamination :

Si le drame peut aujourd'hui paraître périmé, c'est en tant que *forme pure*, que *forme primaire* n'admettant pas l'intrusion de 'motifs' [...] épiques ou lyriques qui en briserait justement la 'primarité'. (Sarrazac, 1981, p. 199)

Ainsi, plutôt que d'être considérées comme les manifestations d'une résistance à la forme dramatique, les hybridations contenues par le terme de Sarrazac constituent davantage des manifestations de résistance à la pureté des genres ou des modes. Dans cet ordre d'idées, Sarrazac ne perçoit pas le théâtre dit épique "comme le produit d'une (r)évolution, [...] d'un progrès en matière de dramaturgie" (Sarrazac, 1981, p.194) mais comme l'une des avenues possibles de l'écriture théâtrale. Les démarches empreintes d'une telle liberté peuvent, à leur guise, et dans des proportions qui leur conviennent, combiner les modes lyrique, argumentatif, épique et dramatique²⁹ sans que leur appartenance au genre théâtral ne soit remise en question. Elles s'affirment contre une vision unilatérale de l'écriture théâtrale.

Le terme "rhapsodique" employé par Sarrazac semble désigner le devenir du drame en permettant la combinaison de divers modes d'écriture³⁰, promesse d'une quasi complète liberté de création. Cependant, son caractère inclusif paraît

²⁹ L'énumération reprend, dans le désordre, celle de Sarrazac (1981, p. 199).

³⁰ Dans la postface de *L'avenir du drame*, rédigée en 1998, Sarrazac substitue au terme "avenir" celui de "devenir" du drame : "Le lecteur qui achève de lire ce livre sait bien que mon intention n'a jamais été d'établir un pronostic sur l' 'avenir' d'une forme dramatique en crise sinon terminale du moins permanente mais d'essayer de saisir, à l'examen d'une centaine de pièces des années soixante et soixante-dix, le *devenir* - forcément multiple - de cette écriture que, faute de mieux on continuera d'appeler 'dramatique'." (Sarrazac, 1981, p. 193)

ne pas convenir à certaines pratiques plus extrêmes. Sans emprunter uniquement à l'épique, il existe des démarches qui, par leur caractère singulier, ne recherchent pas tant une hybridation des modes d'écritures qu'une éradication des quelques résidus tenaces de la tradition dramatique. Cherchant en plus d'une liberté de création à signifier explicitement leur opposition systématique à une certaine façon d'envisager l'écriture d'une fiction destinée au théâtre, ces auteurs poussent l'exercice de déconstruction à l'extrême. Excessives, voire radicales, ces manifestations, par leur caractère ouvertement réfractaire et dissident, ne sauraient trouver leur juste représentation dans le terme avancé par Sarrazac. Ainsi, si inspirant que soit le qualificatif "rhapsodique" pour désigner la pluralité des écritures théâtrales contemporaines, il semble toutefois, en raison son caractère peut-être trop rassembleur, mettre sur le même pallier des démarches qui, justement, tant par leurs contenus que par leurs formes, opposent une résistance à toute idée de (ré)conciliation.

Ces manifestations, qui mettent à mal les notions au coeur de la définition du dramatique développée lors du chapitre précédant, voilà ce qui constitue l'objet de la présente section. Les procédés d'écriture qui y sont analysés, s'ils recoupent quelque peu ceux qui ont été décrits précédemment, s'y montrent toutefois beaucoup plus extrémistes, s'affichant ouvertement contre une certaine idée persistante du théâtre et du drame.

2.3.2 Théâtre statique et pièces-paysages

Nous avons vu, lors de la section de ce chapitre traitant du recours à l'épique, que l'utilisation marquée de la narration avait contribué à un décentrement progressif de la notion d'action au profit de celle de récit. Avec des auteurs tels que Gertrude Stein, qui qualifiait elle-même ses oeuvres de pièces-

paysages³¹, cet effacement de l'action va se poursuivre au profit d'une indépendance toujours plus affirmée de la parole théâtrale.

Un peu comme dans les drames de Maeterlinck, qu'il appelait lui-même "dramas statiques" parce qu'il préférait l'exposition d'une situation au déroulement d'une action, les pièces de Stein s'opposent "à l'aspect temporel dynamique de l'art théâtral" (Lehmann, 2002, p. 94). À la traditionnelle progression dramatique, la dramaturge préfère en effet l'installation d'une atmosphère, la création d'un monde qui doit être regardé "comme on contemple un parc ou un paysage" (Lehmann, 2002, p. 95), sans attente d'un quelconque développement ou d'un retournement de situation.

L'enjeu de la dramaturgie de Stein n'étant ni la construction des personnages ni la composition d'une fable, la parole théâtrale va subir un nouveau traitement. Ne devant refléter ni individus ni actions, les répliques sont distribuées de façon quasi arbitraire, suivant une logique plus musicale que narrative faisant abstraction de la notion de personnage. L'aspect rythmique du langage, perceptible dans l'agencement des syllabes, dans la répétition et la déclinaison des sons, sont d'ailleurs davantage exploités que le potentiel sémantique des mots. Ainsi, "la reproduction de la réalité laisse place au jeu des paroles." (Lehmann, 2002, p. 94)

En se posant en opposition directe à une conception du drame et du théâtre conçus comme développement d'une fable exposant des personnages, la démarche de Stein prolonge en quelque sorte celle des auteurs symbolistes de la fin du XIXe siècle. En proposant une vision de l'homme incapable d'intervenir sur son destin, à qui il ne reste comme acte possible que celui de la parole, si futile qu'elle soit devant l'éminence de la mort, ils affirmaient, tout comme les jeux de langage Stein, l'autonomie de la langue théâtrale. C'est ainsi que l'une des notions les plus importantes du drame, la fable, que même Brecht continuait

³¹ *Landscapes Plays.*

de poser au coeur de son théâtre malgré son opposition à Aristote³², se voit détrônée au profit d'un travail sur la langue. Celui-ci deviendra, à partir de la fin du XIXe siècle, une préoccupation majeure pour les dramaturges.

2.3.3 Vers une dépersonnalisation de la parole

Alors que le théâtre devient un lieu de l'exposition d'une situation et non du développement d'une action au sein d'une fable, le personnage, dont le caractère était à l'origine défini dans et par celle-ci, voit son statut et son identité transformés. Passant de héros dans les tragédies grecques et classiques à individu caractérisé dans les théâtres bourgeois et naturaliste, le personnage va se dépersonnaliser tout au long du XXe siècle jusqu'à être réduit à sa fonction la plus élémentaire : celle de porte-voix du texte.

Cette résistance plus ou moins marquée à la notion de personnage, qu'il faut d'abord lire comme un refus de cette hypercaractérisation psychologique visant à créer l'illusion "d'individus possibles, du moins plausibles" (Ryngaert et Sermon, 2006, p.12), se manifeste de plusieurs façons dans les dramaturgies du XXe siècle. Désigné tantôt par son genre ou sa fonction (une femme, la mère, etc.), tantôt par un nom tellement inhabituel qu'il est impossible de le confondre avec une personne réelle, celui qu'on continue d'appeler "personnage" à défaut

³² Le drame épique, s'il ne cherche pas à créer l'illusion, raconte tout de même une fable. En effet, même si celle-ci n'y est pas "simplement constituée par une histoire tirée de la vie en commun des hommes, telle qu'elle aurait pu se dérouler dans la réalité", qu'elle est plutôt "faite de processus agencés de manière à exprimer la conception que le fabulateur a de la société." (Brecht *in* Pavis, 2002, p.133), elle demeure tout de même présente.

de trouver une expression plus appropriée à son nouveau statut³³ se contente parfois même d'une simple lettre ou d'un chiffre comme prénom.

Dans certaines dramaturgies, notamment dans celles de Sarah Kane (*Psychose 4.48*, 1998) et d'Olivier Cadiot (*Fairy Queen*, 2004), la résistance au personnage conduit à une construction du texte en un seul bloc. Au sein des oeuvres citées, didascalies et texte dit ne sont pas séparés. La parole n'y est pas non plus distribuée en répliques à des entités préalablement déterminées. Selon Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, dont l'ouvrage *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* (2006) étudie l'évolution du statut du personnage et sa transformation,

cette absence initiale de repères renvoie au refus des auteurs d'une distribution classique [...] et, en général, d'une remise en cause des conventions éditoriales nommées : pas de découpage en actes ou en scènes, pas d'annonces didascaliques, pas de répliques à proprement parler. (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 52)

En renonçant au personnage, c'est-à-dire "à la permanence d'un nom, d'une identité sociale, sexuelle, subjective, identifiable, on accentue le jeu que la parole se joue à elle-même [...]" (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 7) Affichant celui-ci comme porte-voix du texte, c'est-à-dire comme "corps d'intensité et d'oralité" (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 54), ces dramaturgies appellent la performance physique des acteurs dont la voix et le corps se

³³ "*Dramatis personae*", "entité locutrice" et "figure" se retrouvent au palmarès des termes employés susceptibles de remplacer celui de personnage au théâtre. Le premier ramène le personnage au statut de fonction au sein du drame, le deuxième, au personnage conçu comme voix proférant un texte, et le troisième pointe "la question du corps (et/ou du langage) mis en jeu dans un espace selon un protocole donné)." (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 11)

substituent à la caractérisation du personnage généralement préétablie par le matériau textuel.

Alors que ces procédés s'affirment en opposition au personnage comme individu, posant celui-ci comme simple locuteur du texte n'ayant pas nécessairement d'identité prédéterminée, la parole théâtrale, dont la libération amorcée par le recours au récit s'est poursuivie avec son détachement de la fable, trouve l'expression de son autonomie la plus radicale dans ces écritures. Ainsi, si le texte dit constitue, dans tout théâtre, ce par quoi nous arrivons à nous représenter la fiction dramatique, cet effacement du personnage, en renvoyant à la présence physique et vocale des acteurs, contribue à l'affirmation du théâtre comme performance du langage.

2.3.4 Affirmation du texte comme performance du langage

Dans l'optique où le texte n'est plus l'expression ni d'un être fictif ni le moteur d'une action, le travail sur la langue devient l'objet de prédilection de bon nombre de dramaturgies dès la fin du XIXe siècle. Plus que la reproduction d'une réalité, même fictive, déformée et fragmentée, c'est le potentiel sémantique, musical, rhétorique et rythmique de la langue que tend à exposer le texte de théâtre. Qu'ils cherchent à en démontrer son absurdité (Ionesco), sa futilité (Beckett), ses non-dits et ses sous-entendus (Sarraute) ou qu'ils l'emploient, tout comme Stein, comme matériau brut, certains auteurs du XXe siècle font du langage l'objet de leur préoccupation.

Constituant sans doute l'une des manifestations les plus extrêmes de résistance à la notion de *mimesis*, les pièces de Novarina constituent des exemples éloquentes de théâtre du langage. Conçues comme matière et espace de jeu, tout comme les pièces de Stein, les compositions de Novarina cherchent

à dépasser les notions de personnage et de fable et s'affirment en opposition à un théâtre représentatif.

Ne pouvant être représentées telles quelles sur la scène, les oeuvres de Novarina - qui est aussi peintre - se situent en marge des textes dramatiques traditionnels. Sans doute l'une des stratégies les plus efficaces de l'auteur français pour mettre à l'épreuve la capacité mimétique du théâtre consiste à recourir à d'interminables énumérations de noms³⁴, "démultipliant les apparitions et donc proposant des mouvements d'entrée et de sortie à répétition." (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 55) Ses oeuvres ne pouvant, techniquement, être représentées, elles reposent entièrement sur les capacités évocatrices de la langue qu'elles emploient.

Se permettant de "jouer des pouvoirs traditionnellement affabulateurs de la parole jusqu'aux confins du fabuleux" (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 57), les pièces de Novarina ont donc pour seuls véritables acteurs les mots. Alors que le contenu de ses textes résiste à la représentation, la parole fait "advenir sur scène le champ infini des possibles" (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 57) et celui de l'impossible.

Manifestation extrême de résistance à un théâtre reposant sur l'imitation des hommes en action, les textes de Novarina s'affichent comme les exemples les plus marquants de résistance à la *mimesis* dans l'écriture. Extrémistes, sinon terroristes, ils affirment l'acte théâtral comme performance du langage. La parole, si elle peut faire émerger, dans l'imagination du lecteur ou du spectateur, une réalité qui n'est pas là sous ses yeux, visible, peut aussi user de ses recours habituels pour déconstruire, en les explicitant, les mécanismes par lesquels l'agencement des mots construit notre représentation du monde.

³⁴ Dans *Le drame de la vie* (1984), on compte 2587 personnages.

2.4 Vers une remise en cause de la prédominance du littéraire

Si les ouvrages de Szondi et de Sarrazac ne s'entendent pas sur le terme à adopter pour désigner les nouvelles tendances de l'écriture dramatique, les deux penseurs s'accordent sur ce point : la forme dramatique telle que conçue originellement ne convient plus à la représentation de l'homme contemporain et doit être réformée. Afin de continuer de rendre compte de l'expérience humaine, dont la perception s'est vue transformée par les grands bouleversements du XIXe siècle et du XXe siècle (avènement de l'ère industrielle, de l'urbanisation, découverte de l'inconscient, de la relativité générale, etc.), le théâtre doit s'ouvrir à de nouvelles dimensions et, par conséquent, à de nouveaux procédés.

Comme les auteurs de roman, "genre libre par excellence" (Sarrazac, 1981 : 23), les auteurs de théâtre cherchent une forme ouverte qui leur permet d'explorer et d'exprimer les différents aspects de l'expérience humaine. Ils font éclater les frontières entre les genres et les modes, portant atteinte à une certaine conception du personnage théâtral, de l'action et de la fable, au risque que leurs oeuvres ne "posent ouvertement la question de leur appartenance au genre théâtral - à l'idée qu'on s'en fait en tout cas." (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 52) Là où le spectateur est, en quelque sorte, conditionné à "voir sur scène des simulacres d'individus possibles, du moins plausibles." (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 12), ces écrivains, dont les exemples cités dans ce chapitre ne constituent qu'un maigre aperçu, posent la scène avant tout comme le lieu d'une performance où le potentiel évocateur de la parole se libère au présent.

Alors que personnages, fables et *mimesis* sont ouvertement remis en cause dans des textes qui ne présentent plus, *a priori*, un univers à représenter mais une langue à déployer, c'est toute une tradition du théâtre qui se trouve ébranlée. Lorsqu'à cette résistance ouverte à la forme dramatique s'ajoute une résistance au littéraire, qu'il faut entendre comme une hésitation à percevoir la création théâtrale comme une pratique systématiquement subordonnée à un

texte écrit, c'est la nature même du théâtre, perçu en Occident comme espace de représentation, qui est appelée à se transformer.

CHAPITRE III

LE RECOURS À L'IMAGE DANS L'ÉCRITURE ET SUR LA SCÈNE

3.1 Du texte à la scène

Plusieurs manifestations de résistance ont pu être observées chez les auteurs depuis la seconde moitié du XIXe siècle. À la même époque, les créateurs scéniques, confrontés à des problématiques similaires, se questionnent sur le statut de leur art. Le théâtre étant à l'origine conçu comme la représentation d'un univers fictif présent dans un texte, la réforme qu'ils vont amorcée passe d'abord par une remise en question de la place du texte au sein du spectacle.

En parallèle avec la résistance opposée par les auteurs, on assiste donc à une révision, de la part des créateurs scéniques, du rapport qui subordonne traditionnellement la scène à l'écriture. Interrogeant les mécanismes par lesquels se crée la représentation à partir de la présence réelle d'acteurs dans un lieu déterminé, des artistes, dont le travail était assujéti au texte, vont questionner le théâtre de l'intérieur, tentant de le penser indépendamment de son rapport avec un matériau textuel.

3.1.1 Affirmation du théâtre comme art autonome

S'il paraît inévitable au cours de cette période riche en révolutions à laquelle n'échappe pas la sphère des arts, ce questionnement sur la nature et le fonctionnement de l'art théâtral peut être analysé comme une réponse naturelle à la crise que provoque l'apparition du cinéma au sein des arts figuratifs, et parmi lesquels se trouve le théâtre. Permettant une captation directe du réel à l'aide de la caméra, cette nouvelle forme d'art entre en compétition avec l'art théâtral auquel on avait jusqu'alors confié ce mandat. Ainsi, au même titre que les arts visuels, qui vont affirmer leur spécificité en réaction à l'arrivée de la photographie³⁵, le théâtre va chercher à se poser comme oeuvre d'art autonome.

Pendant que les artistes visuels isolent un à un les éléments de base du langage plastique (ligne, forme, couleur, texture, etc.) afin de composer des univers qui ne renvoient pas à des figures empruntées au réel, les créateurs scéniques interrogent les éléments à la base du langage théâtral (acteur, espace architectural, temps de la représentation) afin de créer des spectacles en marge d'un théâtre de la représentation. Dans cette optique, le réel n'est plus conçu comme un objet à représenter, mais comme une matière à déformer, fragmenter, décomposer. À l'instar des oeuvres visuelles issues des mouvements cubiste, surréaliste, expressionniste, la représentation théâtrale, bien qu'elle porte encore quelques traces d'imitation du réel, ne peut être totalement confondue avec lui.

Dans cette vision du théâtre, la première réalité que l'on vise à exposer est celle, immédiate, de l'objet théâtral lui-même. Se devant à l'origine d'être camouflés afin de ne pas rompre l'illusion, les mécanismes par lesquels se produit la représentation vont être exhibés et démontés. Les metteurs en scène et créateurs de la fin du XIXe siècle et du XXe siècle, bien qu'ils affichent des

³⁵ Au moment de l'apparition de la photographie, les arts visuels vont se détacher peu à peu d'une reproduction de la réalité. Se lançant dans une exploration de la forme, de la couleur, de l'espace pictural, les artistes vont faire de cette nouvelle perspective la matière brute de leurs oeuvres.

conceptions différentes et parfois divergentes, vont tenter d'affirmer l'autonomie du jeu de l'acteur et de l'espace scénique.

3.1.2 Résistance au littéraire et théâtre postdramatique³⁶

Au sein de tels théâtres, qui reposent davantage sur une présentation des composantes du spectacle que sur leur potentiel représentatif, le texte perd son statut d'élément central. Ainsi, non seulement ces oeuvres ne se présentent plus comme simples représentations au service d'un matériau littéraire prédéterminé, mais le texte dit occupe une moins grande place au sein du spectacle, ramené au même niveau, même à un niveau moindre, que le jeu de l'acteur et que la scénographie dans la hiérarchie des composantes du spectacle.

Cette résistance au littéraire, qui semble le dénominateur commun de plusieurs démarches d'artistes, constitue l'une des tendances remarquées par Hans-Thies Lehmann dans son ouvrage intitulé *Le Théâtre postdramatique* (2002). Cherchant à produire "un événement scénique qui serait, à tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel" (Sarrazac *in* Lehmann, 2002, p. 13-14), les créateurs dont le travail est qualifié de postdramatique par Lehmann opposent un refus à une conception du spectacle théâtral comme représentation d'un texte ou d'une réalité autre que celles, immédiates, de la scène et de la présence des acteurs.

Dans de tels théâtres, il va de soi que le texte, en plus de ne plus être utilisé comme matière première de la création, joue un rôle différents au sein des spectacles. Comme les auteurs Stein et Novarina, dont les oeuvres s'opposent à la *mimesis* qu'opère l'écriture dramatique, certains créateurs scéniques vont

³⁶ L'expression est empruntée à Hans-Thies Lehmann.

utiliser le texte à des fins uniquement performatives ou vocales, lorsqu'ils ne l'écartent pas complètement de la scène au profit d'un autre élément du spectacle jugé plus intéressant (corps de l'acteur, musique, dispositif scénique, voix, etc.).

Dans ces théâtres où le spectacle n'est plus au service de la reproduction d'un texte, on ne s'étonnera pas que certaines démarches effectuent des rapprochements avec d'autres formes d'arts telles que l'opéra, la comédie musicale, la performance, la danse ou les arts visuels. Dans de telles démarches, non seulement l'importance du texte est souvent secondaire, supplantée par le travail sur l'espace, le corps ou l'ambiance sonore, mais le mode de perception induit par la présence du littéraire, qui conditionnait le spectateur à une lecture linéaire des éléments de la représentation, se voit transformé. Alors que les niveaux textuels, sonores et visuels du spectacle sont superposés sans qu'une quelconque convergence ne soit recherchée, l'événement théâtral s'impose au spectateur comme une expérience sensorielle basée sur la réception simultanée de plusieurs niveaux de sens parfois divergents et irréductibles à une interprétation unilatérale.

3.1.3 Le recours à l'image

Au sein de ce type de théâtre, l'image occupe souvent une place majeure. Elle attire l'attention sur la construction du dispositif scénique, sur des effets d'éclairage, sur l'aspect visuel des costumes, le mouvement des corps des acteurs et l'organisation de leurs déplacements dans l'espace aux dépens de l'aspect représentatif du théâtre.

Le processus de création à la base de ce mémoire reposant sur le recours à l'image, nous nous pencherons sur quelques exemples de démarches au sein

desquelles un matériau visuel se situe à la base de la création. Les textes de théâtre incorporant des images étant rarissimes, nous nous permettons d'effectuer ce détour par des exemples tirés de la pratique scénique afin d'y observer ce que ce recours peut produire comme effet sur le traitement de la fiction et la perception du spectacle.

3.2 Le recours à l'image au sein de créations scéniques

Utilisée afin de donner un caractère singulier de certaines représentations qui, si elles réservent toujours une place au texte, le traitent de façon non conventionnelle, l'image est souvent employée au sein de démarches créatrices. Travaillant à partir d'un matériau textuel qu'ils désirent porter à la scène, plusieurs créateurs scéniques vont parfois s'inspirer du travail d'un dessinateur, d'un photographe, d'un peintre ou d'un cinéaste. C'est le cas de Marcial Di Fonzo Bo dont le spectacle *Les poulets n'ont pas de chaises* (Avignon, 2006), réalisé avec son Théâtre des Lucioles, prend pour point de départ les capsules dessinées de Copi, et de Paula de Vasconcelos dont le spectacle *Le cri* (1988), réalisé avec sa compagnie Pigeons international, présente une version du *Woyzeck* de Büchner (1836) dans une atmosphère inspirée par les tableaux d'Edvard Munch.

3.2.1 *Les poulets n'ont pas de chaises* : l'image ludique

Réalisé à partir des capsules dessinées que Copi destinait au *Nouvel Observateur*, *Les poulets n'ont pas de chaises* de Marcial Di Fonzo Bo et du

Théâtre des Lucioles met en scène le contenu et la forme de celles-ci. Cherchant à représenter les capsules avec la plus grande fidélité possible, le spectacle traduit non seulement les dialogues, les situations et les personnages de l'auteur argentin, mais il imite leur signature visuelle.

Les dessins de Copi présentent de courts échanges à caractère humoristique entre deux individus. L'un d'eux est une femme. C'est du moins ce que suggère le titre des capsules, *La femme assise*, car les caractéristiques physiques du personnage ne révèlent pas d'emblée la féminité (absence de seins, traits grossièrement esquissés, etc.). L'interlocuteur de cette femme varie d'une capsule à l'autre.

Dans les dessins de Copi, les personnages sont esquissés à grands traits. Quelques lignes suffisent pour suggérer les cheveux, les yeux, les vêtements et la chaise sur laquelle la femme est assise. Dans le spectacle, qui met en scène différentes séquences, l'aspect physique des acteurs imite ce caractère minimaliste. Joués tour à tour et indistinctement par un homme ou une femme, les personnages se présentent la plupart du temps de profil et adoptent une position fixe. Comme dans les capsules dessinées, ils ne prennent une autre posture que pour marquer un changement d'attitude. Les costumes, réduits à leur plus simple expression, et les perruques, constituées de brins de laine, induisent aucun effet réaliste et rappellent l'apparence physique des personnages dessinés (voir figure 3.1).

En plus d'offrir une transposition fidèle de l'univers des capsules dessinées de Copi, *Les Poulets n'ont pas de chaises* va jusqu'à représenter directement sur scène l'oeuvre dessinée de l'auteur et dessinateur argentin. Sur les trois écrans qui sont disposés sur la scène, on voit apparaître des animations réalisées à partir des dessins de Copi. Plus qu'une citation directe de l'oeuvre à partir de laquelle a été construit le spectacle, ces animations interagissent avec les acteurs qui jouent littéralement avec elles sans y être parfaitement intégrés. Écrasant des escargots animés, répondant à voix haute au contenu des phylactères qui apparaissent sur les écrans, décrochant un téléphone dessiné,

les comédiens dialoguent avec l'image, conférant ainsi à la représentation un caractère inusité. Se crée ainsi devant nos yeux un terrain de jeu où l'espace tridimensionnel du théâtre vient se frotter à l'espace bidimensionnel d'un univers pictural.

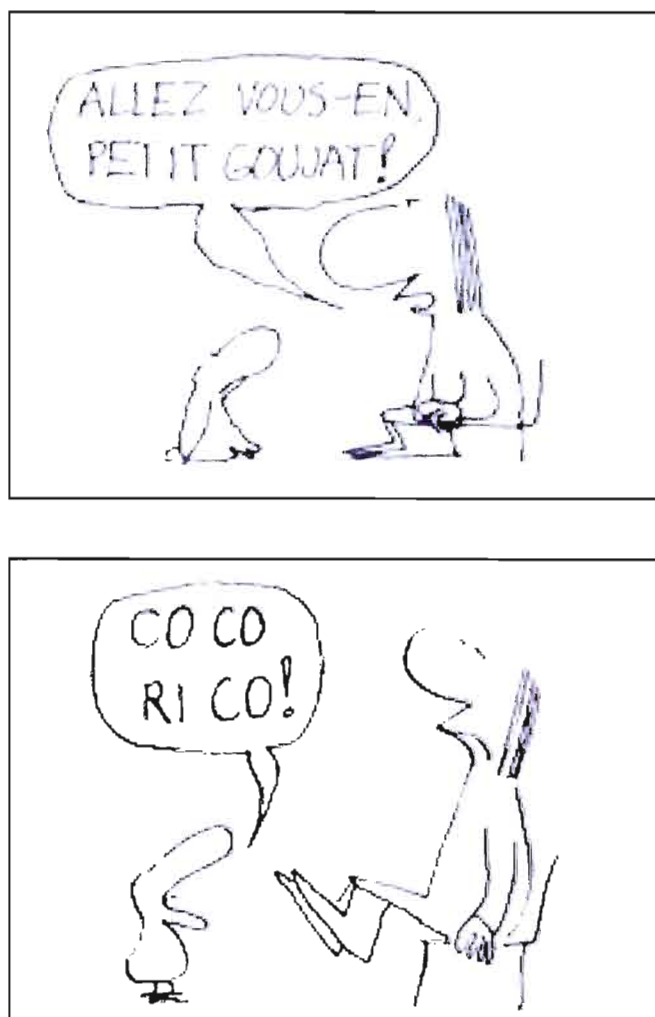


Figure 3.1 Deux dessins de Copi tirés de *La femme assise*³⁷. La femme discute avec un minuscule poulet. Les personnages sont esquissés très grossièrement, de même que la chaise sur laquelle la femme est assise. L'image se rapproche de la caricature.

³⁷ Dessins tirés du site de la compagnie : www.theatre-des-lucioles.net/lescopia2006/francais/spectacles/poulets/index.html

3.2.2 *Le cri* : *Woyzeck* sous un éclairage expressionniste

Travaillant elle aussi à partir d'images, Paula de Vasconcelos combine un matériau textuel, la pièce *Woyzeck* de Büchner, et un matériau visuel, la série de tableaux du peintre Edvard Munch intitulée *La frise de la vie*, pour créer son spectacle *Le cri*. Comme le laisse entendre le titre de cette création, qui renvoie à la plus célèbre toile du peintre norvégien, la démarche à la base du projet s'imprègne de l'esthétique de l'artiste dans le but de faire ressortir le caractère expressionniste de l'oeuvre de Büchner³⁸.

Paula de Vasconcelos se permet d'associer les deux oeuvres tout d'abord parce qu'elle perçoit entre elles une parenté de thèmes. En effet, tant dans les tableaux de Munch que dans le texte de Büchner, la metteuse en scène et chorégraphe québécoise observe une sorte de fascination, voire une obsession, pour la femme, objet de désir, ange et pécheresse, de même qu'une omniprésence de l'angoisse et de la mort. Établissant des liens entre le contenu de l'oeuvre de Munch et de celle de Büchner, Vasconcelos choisit de transposer certains tableaux de *La frise de la vie* sur la scène. Ainsi, certaines images sont utilisées tantôt pour créer un contexte, tantôt pour approfondir en les illustrant certaines thématiques de la pièce telles que le désir et l'interdit.

Si Vasconcelos s'inspire du contenu visuel des oeuvres de Munch pour la construction de son spectacle, là ne s'arrête pas l'utilisation que fait la créatrice des tableaux de l'artiste sur la scène. Souhaitant présenter le caractère

³⁸ "Il existe une controverse au sujet du texte *Woyzeck* de Georg Büchner quant à savoir s'il s'agit de la première pièce naturaliste ou de la première pièce expressionniste. La théorie qui veut que *Woyzeck* soit un drame naturaliste repose sur les faits suivants : la pièce s'inspire d'événements réels, et *Woyzeck*, le héros du drame, est issu du peuple et non de la noblesse. Par contre, la structure fragmentée du texte, les personnages typés et l'angoisse du personnage central en font plutôt un drame expressionniste." (Vasconcelos, 1988, p. 3) La metteuse en scène affirme aussi un autre trait problématique de la pièce : écrite en 1836, elle n'est montée qu'en 1913, en pleine époque expressionniste alors que ceux qui se revendiquent du mouvement acclament Büchner comme leur prédécesseur. (Vasconcelos, 1988, p. 6)

expressionniste, sinon existentialiste, de la pièce de Büchner³⁹, Vasconcelos va puiser dans l'esthétique de *La frise de la vie* pour atténuer le caractère naturaliste de *Woyzeck*.

La première caractéristique que le spectacle emprunte aux toiles de Munch, c'est la frontalité avec laquelle se présentent les personnages. En effet, dans la plupart des tableaux du peintre, les personnages nous font face. Portée à la scène, cette caractéristique picturale contribue à briser l'illusion théâtrale, les personnages ne semblant jamais véritablement se parler entre eux, posant devant nous, nous adressant leurs répliques.

Parmi les autres éléments qui contribuent à donner à *Le cri* son caractère expressionniste, on compte aussi le dépouillement du plateau qui, comme dans les toiles de Munch où l'on retrouve peu ou pas d'accessoires, attire davantage l'attention du spectateur sur la présence physique des acteurs. Alors que tout détail susceptible d'évoquer avec précision un lieu ou une époque est évacué, tant dans la scénographie qui nous présente un espace plutôt dépouillé que dans les costumes dont la couleur joue un rôle plutôt symbolique, le spectacle semble représenter un mode plus intérieur et subjectif qu'extérieur. Dans cet univers scénique où les personnages passent devant nous comme des fantômes réanimés par le théâtre, les derniers clins d'oeil à l'oeuvre de Munch se remarquent dans les couleurs de l'éclairage qui donnent au spectacle une atmosphère irréelle.

Dans cette mise en scène teintée de l'atmosphère des tableaux de Munch, le texte de Büchner résonne davantage comme un cri expressionniste que comme un portait naturaliste. En puisant dans *La frise de la vie*, *Le cri* de Paula de Vasconcelos va chercher beaucoup plus qu'une esthétique : l'oeuvre de Munch pose sur le texte un éclairage qui nous le fait voir autrement.

³⁹ "Büchner, en vérité, n'a écrit ni le premier drame naturaliste, ni le premier drame expressionniste : il a écrit ce qui m'apparaît être le premier drame existentiel." (Vasconcelos, 1988, p. 10)



Figure 3.2 *Le vampire* d'Edvard Munch, tiré de *La frise de la vie* (1893-1894). Le tableau est centré sur les personnages qui se trouvent dans une atmosphère sombre. Les lieux dans lesquels les personnages se trouvent sont impossibles à déterminer. La pâleur de la femme contraste avec l'homme dont le costume se fond presque avec l'ombre qui les entoure. Le titre est un indicateur de la relation qui unit l'homme à la femme et donne une connotation au geste de celle-ci. Ce qui aurait pu passer pour un baiser prend l'allure d'une morsure qui aspire la vie.



Figure 3.3 *La voix* d'Edvard Munch, tiré de *La frise de la vie* (1893). Le tableau expose une femme vêtue d'une robe claire, qui nous fait face. Le reste du décor, s'il suggère un paysage extérieur (embarcations sur un lac, arbres) est presque une abstraction, ne répondant à aucune règle de perspective. Les couleurs sont froides, sombres, avec une touche de jaune et de rouge. Elles expriment davantage un état qu'elles imitent la réalité.

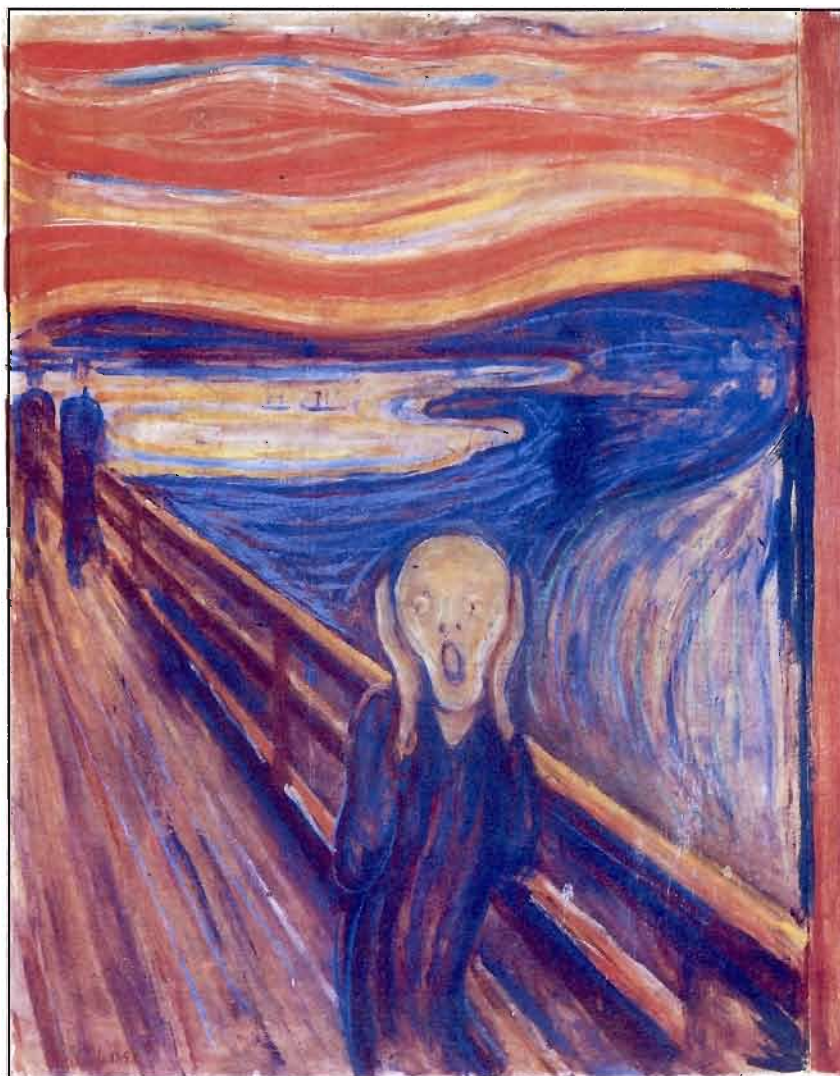


Figure 3.4 *Le cri* d'Edvard Munch (1893). Tout comme *La voix*, le tableau baigne dans une ambiance irréelle et ne vise pas à produire une représentation conforme de la réalité. On y reconnaît une figure humaine à l'avant-plan, portant un vêtement sombre. Son visage, particulièrement sa bouche, expriment la terreur. La perspective de l'image est déformée, présentant une sorte de point de fuite à gauche alors que ciel et terre se confondent dans une abolition de toute profondeur à droite. Les couleurs (rouge, jaune, bleu), à la fois franches et mélangées, appliquées à grands traits, expriment davantage un état qu'elles ne représentent la réalité.

3.2.3 Une mise à distance du dramatique

Il faudrait plus que ces deux exemples pour pouvoir tirer des conclusions valables sur les incidences du recours à l'image sur une création théâtrale. Cependant, les exemples analysés nous permettent d'avancer que l'image, qu'elle soit utilisée comme contenu à transposer sur la scène comme chez Di Fonzo Bo ou comme phare éclairant les aspects insoupçonnés d'un texte bien connu comme chez de Vasconcelos, contribue à détourner la scène de son mandat habituel. Elle peut induire une distance entre le texte et sa représentation en insistant davantage sur la présence physique et concrète des acteurs et la construction artistique de l'espace scénique. Ainsi, les acteurs deviennent les figures d'un tableau mouvant dont les caractéristiques plastiques en révèlent autant, sinon plus, que ce qui est prononcé sur l'univers traduit.

Cette "dédramatisation" de la représentation qu'opère le recours à un matériau visuel impose une nouvelle conception de l'événement théâtral. Écartant la *mimesis* au profit d'une présentation de plus en brute du théâtre comme réalité en soi, indépendante de toute fiction, l'introduction de l'image affirme le caractère autonome de cet art. Libéré du joug du littéraire, auquel il est maintenant libre d'accorder une place moins importante, le théâtre n'est plus conçu uniquement comme le lieu d'une imitation : il devient un lieu de performance où le plaisir du spectateur naît de l'appréciation d'images créées en direct, sur la scène, et de la pluralité des sens que leur cohabitation avec un texte, un mouvement ou une musique rend possible.

3.3 L'introduction de l'image au sein du texte

Nous avons affirmé que les textes illustrés destinés au théâtre étaient rarissimes. Tandis que l'inscription des mots "texte dramatique illustré" dans une quelconque base de données n'engendre pas de résultats, ce qui constitue un obstacle de taille pour la recherche, certains ouvrages ont pu être découverts au hasard, la plupart destinés au théâtre jeune public⁴⁰. Se présentant dans une forme qui rappelle celle du conte par la présence marquée d'animaux parlants et de personnages merveilleux (fée, diable, etc.), ces textes ne dialoguent toutefois pas directement avec les images qu'ils contiennent, celles-ci se contentant de représenter visuellement certains personnages ou certaines scènes à la manière des fables illustrées.

Hors ces textes de théâtre pour enfants, deux textes de théâtre illustrés ont été trouvés : *Bernadetje* (1996) d'Alain Platel et d'Arne Sirens et *The Red Horse Animation* (1977) de Lee Breuer et du Mabou Mines. Contrairement au projet de création à l'origine de ce mémoire, ces objets hybrides, que nous continuerons d'appeler des textes à défaut de trouver un terme plus approprié, ont été réalisés suite à leurs représentations devant un public. Traces durables d'événements aussi ponctuels qu'éphémères, dont la forme originale témoigne autant de leurs contenus textuels que de leurs esthétiques visuelles, elles pourraient servir de base à une quelconque reprise ou adaptation.

⁴⁰ Des textes comme *Le babou ou l'enfant sauvage* (1991), *Neige écarlate* (1994) et *Les loups* (1993) de Bruno Castan, de même que *La promesse oubliée* (1992) de Christian Bourillon contiennent des illustrations.

3.3.1 *Bernadetje* : la convocation du théâtral par le recours à la photographie

Entre théâtre et danse, les spectacles d'Alain Platel, chorégraphe et metteur en scène, ne sont pas ce que l'on pourrait considérer des spectacles de théâtre traditionnels⁴¹. La musique, les mouvements et l'image y occupent une place importante, occultant souvent le texte. Vestiges d'un événement théâtral au sein duquel le littéraire, s'il est toujours présent, cède sa place à la performance des corps, *Bernadetje*, texte écrit avec la collaboration d'Arne Sierens et dont l'édition a été réalisée à la suite du spectacle présenté pour la première fois en 1996, s'affiche comme un texte intégrant images et effets typographiques.

Parsemant le document, les images présentes dans *Bernadetje* nous renseignent sur l'aspect visuel de certains éléments annoncés par le texte. Affichant souvent des objets (clefs de voiture, cravate, moutons, couteau, etc.), parfois des personnages en action, elles fixent l'apparence des éléments évoqués au passage par le texte et permettent de visualiser la mise en scène de certaines séquences du spectacle (voir figures 3.5 et 3.6).

Déterminant avec précision l'aspect physique des personnages, des objets et des lieux présentés, ce type d'images joue le rôle de didascalies. Elles prolongent les indications déjà présentes, les dédoublant en quelque sorte, tout en permettant au lecteur de les saisir d'un seul coup d'oeil. Ainsi, comme s'il se trouvait devant la représentation, le lecteur doit effectuer un va-et-vient entre ce qu'il voit et ce qu'il décode des éléments textuels, et établir entre ces deux niveaux de perception un dialogue afin de saisir le sens de ce qui est présenté.

Comme elles se présentent sous la forme de photographies, les images que l'on retrouve dans le texte mettent l'écriture en contact direct avec la réalité dont elles sont issues. En affichant des images qui sont les doubles de figures existant dans la réalité en dehors du spectacle, *Bernadetje* exhibe les

⁴¹ À titre d'exemple, Alain Platel, dans *VSPRS* (Avignon, 2006), s'inspire des *Vêpres de la Vierge* du compositeur italien Monteverdi pour créer une oeuvre mêlant performance musicale, danse et théâtre.

mécanismes par lesquels des entités réelles (comédiens, objets et lieux physiques), perçues à travers le filtre de la fiction évoquée par le texte, revêtent une identité et un sens autres le temps de la représentation.

Parce qu'elle est avant tout captation de la réalité sur pellicule, si factice qu'elle soit, la photographie convoque le réel au sein de la fiction. Ainsi, dans le texte illustré d'Arne Sierens et d'Alain Platel, non seulement elle permet d'affirmer l'appartenance au réel des composantes de la représentation, mais elle donne des images d'événements qui, s'ils sont évoqués au passage par les personnages, ont davantage à voir avec la réalité historique qu'avec la fiction. C'est le cas de la photo du pape sortant de sa voiture, introduite dans le texte alors qu'un personnage évoque sa tentative d'assassinat en Turquie. On y reconnaît Jean-Paul II, figure connue issue de notre monde, ce qui renforce le rapport qu'entretient la fiction avec notre réalité (voir figure 3.7).

Si elle permet au lecteur de visualiser avec précision certaines composantes de la fiction présentée par le texte, et qu'elle pose l'univers de celle-ci en rapport direct avec notre réalité par le biais de la photographie, la présence de l'image au sein de *Bernadette* laisse aussi entrevoir la grande importance de la musique et de la danse au sein du spectacle. S'introduisant entre deux séquences, des pages entières sont dédiées à la présence de la musique ou de la danse, évoquées par la représentation de corps dansants ou par un gros plan sur le titre d'une pièce musicale (voir figures 3.8 et 3.9). Occupant une grande partie de la page, ces inscriptions créent un impact visuel plus important sur le lecteur que le ferait une simple mention dans le texte. De cette façon, non seulement la musique et la danse trouvent leur juste place dans la reconstitution mentale de la représentation effectuée par le lecteur mais leur présence marquée laisse entrevoir les aspects plus performatifs du spectacle de Platel dont l'ouvrage est issu et qui se situe entre le théâtre et la danse.

En donnant à voir certains éléments de la représentation, et en introduisant des allusions directes à la danse et à la musique, le recours à l'image au sein de la transcription textuelle du spectacle *Bernadette* traduit quelque chose de

l'esthétique de l'oeuvre de Platel. Tandis que la lecture du texte seule, parce qu'elle révèle la présence de personnages échangeant des répliques et des fragments de fable, pourrait conduire à une représentation dramatique, le recours à la photographie et les jeux typographiques rappellent le caractère interdisciplinaire de son théâtre. Imposant une perception simultanée des images et des informations textuelles, le texte imagé de Platel et Sierens constitue une alternative intéressante à la transcription littéraire traditionnelle d'un univers destiné à la représentation.

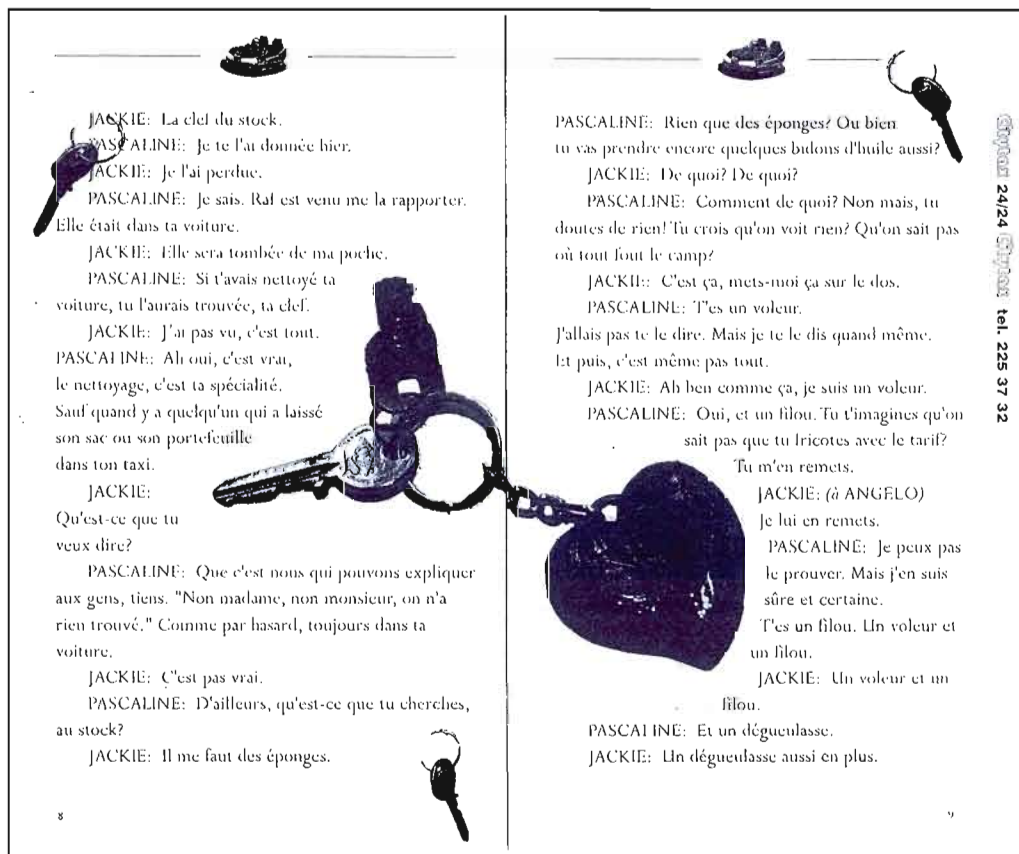


Figure 3.5 Passage de *Bernadette* (Platel et Sierens, 1996, p.7-8). Alors que Jackie fait allusion aux clefs, une image de celles-ci apparaît au sein du texte.

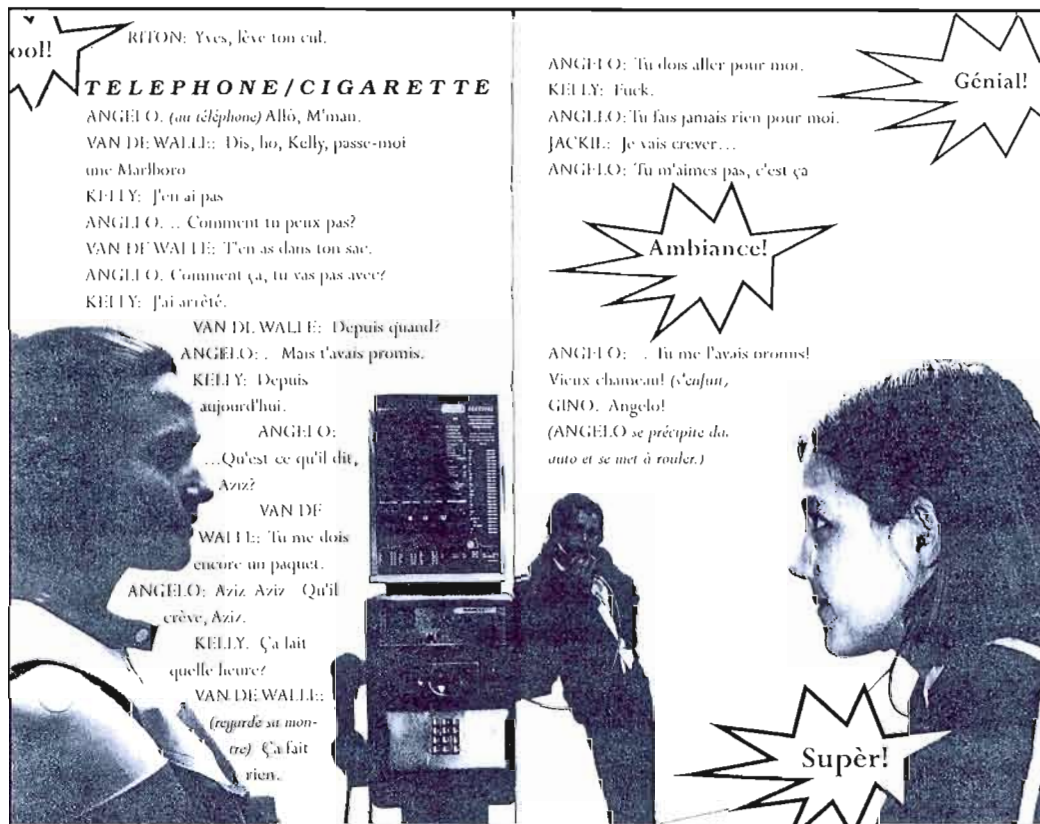


Figure 3.6 Passage de *Bernadette* (Platel et Sierens, 1996, p. 18-19). Le surtitre et la didascalie indiquent que la scène se passe au téléphone. On voit un personnage masculin, possiblement Angelo, au téléphone. Simultanément, une discussion entre Kelly et Van de Walle a lieu, représentée par les deux actrices se faisant face. Alors que le texte et les images superposent deux actions, quelques mots apparaissent ici et là, sans qu'on puisse déterminer de qui ils proviennent. Si le seul enchevêtrement des répliques aurait pu permettre l'évocation de deux séquences ayant lieu simultanément, leur mise en image paraît plus efficace, celle-ci permettant d'embrasser d'un seul regard les différents niveaux.

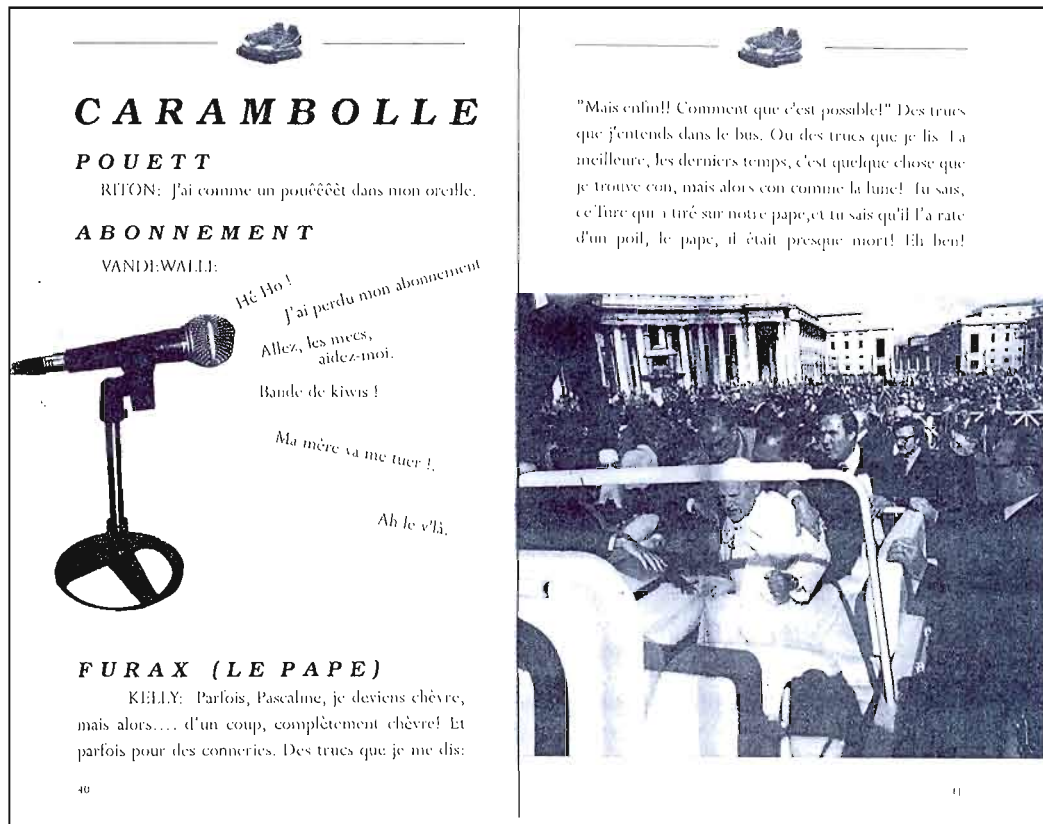


Figure 3.7 Passage de *Bernadetje* (Platel et Sierens, 1996, p. 40-41). La photographie du pape fait référence à un événement réel évoqué par le texte et le donne à voir. Elle n'illustre pas ce qui se passe au sein de la fiction élaborée mais crée un rapprochement avec la réalité convoquée au sein du texte.

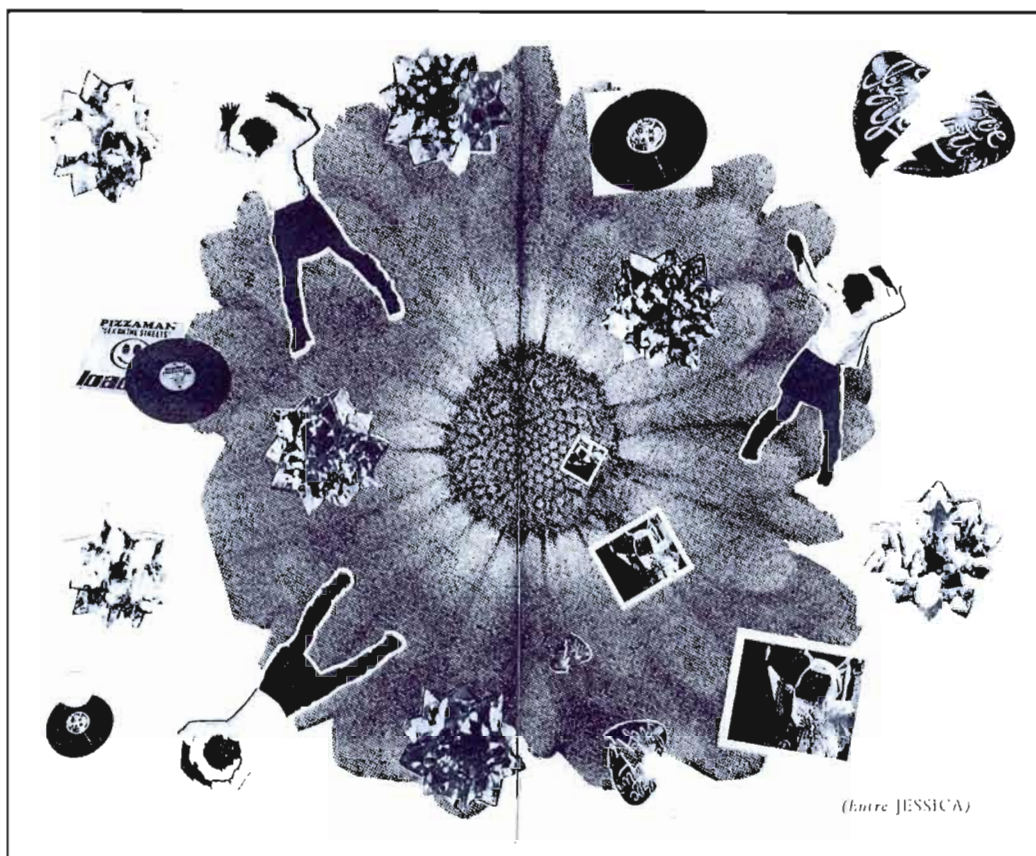


Figure 3.8 Passage de *Bernadetje* (Platel et Sierens, 1996, p.7-8). L'image évoque une ambiance plus qu'elle ne présente littéralement une séquence. La présence de la musique se devine par les disques; celle de la danse, par le personnage en mouvement. La disposition du personnage dans l'espace, superposée à la fleur, inspire un mouvement circulaire, un tourbillon. Le cœur cassé, symbole de l'amour brisé, induit une émotion à la scène qui devient l'expression d'une peine d'amour.



Figure 3.9 Passage de *Bernadette* (Platel et Sierens, 1996, p. 2-3). Le texte, en gros plan, présente le titre d'une pièce musicale de même que le nom de ses interprètes. Il constitue l'arrière-plan d'un début de scène. Par rapport au reste du texte, le titre occupe une place démesurée qui laisse deviner la prépondérance de la musique lors de cette séquence.

3.3.2 *The Red Horse Animation* : le potentiel évocateur d'un *comic book*

Autre objet rare, *The Red Horse Animation* de Lee Breuer et du Mabou Mines se présente sous une forme hybride au sein de laquelle l'image, plus que dans le texte de Platel et de Sierens, occupe la place centrale. Issu d'une représentation elle-même peu dramatique, le *comic book* réalisé par le créateur américain en 1977 en collaboration avec Ann Elizabeth Horton se pose ouvertement en opposition à la forme écrite traditionnelle du drame.

Il faut dire que le texte de *The Red Horse Animation* ne révèle pas grand chose de la forme dramatique telle qu'elle a été définie au premier chapitre. Si on y trouve toujours des fragments de fable, la parole n'y est pas attribuée à un personnage mais y librement distribuée entre les acteurs qui forment une sorte de chœur au sein duquel aucune individualité n'est définie. N'étant pas l'expression d'un caractère en particulier, le texte se présente donc comme une sorte de poème où s'établissent des analogies entre des sentiments relatifs à la condition humaine et à l'histoire d'un cheval rouge, métaphore d'une position vis-à-vis l'identité et l'existence.

S'éloignant de la forme dramatique, le texte de Breuer ne pouvait déboucher sur une représentation conventionnelle. Dans *The Red Horse Animation*, la scène n'est pas traitée comme le lieu de représentation de la fiction : c'est un espace artistique où les corps des acteurs, conçus comme des sculptures vivantes, dessinent des formes dans l'espace. Souvent couchés directement sur le plancher, les comédiens se déplacent et s'agglomèrent de façon à former des figures qui évoquent tour à tour le cheval, ses mouvements, son cavalier, etc. N'ayant plus pour tâche de représenter littéralement l'univers élaboré par la fiction, les composantes du spectacle ne dédoublent plus le texte mais composent à partir de lui une série d'images poétiques.

À la lumière de ces observations, on ne s'étonnera pas que le *comic book* issu du spectacle ne soit pas davantage illustratif. Alors que les dessins pourraient permettre de fixer le contexte d'énonciation laissé en suspens par

l'auteur, ceux-ci vont plutôt l'ouvrir davantage. Approfondissant certains éléments textuels, permettant une superposition de sens par un enchevêtrement de figures dans l'espace de la page, les séquences visuelles qui composent *The Red Horse Animation* rappellent la démarche à la base du spectacle qui repose davantage sur le pouvoir évocateur des images que sur des représentations précises et arrêtées (voir figures 3.10 et 3.11).

Fidèle au spectacle, où la parole était distribuée librement entre les acteurs, le texte s'affiche souvent à l'arrière-plan de l'image. La parole n'étant pas attribuable à un personnage en particulier, sa disposition et sa répartition dans l'espace de la page suggèrent un traitement par la voix. Les mots étant tantôt tassés, tantôt dispersés, s'affichant en caractère gras ou dans différentes couleurs, l'organisation visuelle du texte suggère des accents, des modulations, un rythme à la manière d'une partition musicale⁴². La profération du texte pouvant difficilement trouver son ancrage dans une interprétation psychologique, la mise en place des mots à l'intérieur de la page peut être lue comme une mise en espace sonore du texte (voir figures 3.12 et 3.13).

Alors que les photographies dans le texte de Platel et Sierens affichaient des images d'objets et de personnes ayant une existence propre dans le monde réel, les dessins dans *The Red Horse Animation* explorent en toute liberté les images évoquées par le texte. Si les différents tableaux qui composent le *comic book* donnent à voir des images reconnaissables de chevaux, de paysages, d'êtres humains, figures appartenant au réel, le traitement visuel qu'ils proposent ne repose pas sur une parfaite adéquation avec la réalité. Ainsi, dans les illustrations d'Ann Elizabeth Horton, la couleur, la disposition des éléments dans l'espace, la superposition des images ne s'affichent pas comme des représentations d'éléments réels mais comme des compositions picturales possédant leur logique propre. Loin de dédoubler la mise en scène du texte, comme dans

⁴² Le texte présente d'ailleurs, en plus de plusieurs mots faisant référence au son (*sound*, *echo*) et des onomatopées, ce qui témoigne de l'importance de la musique et de l'univers sonore au sein du spectacle.

Bernadetje, même s'ils permettent au lecteur de s'imaginer le travail des corps, les dessins développent en image la poésie visuelle déjà présente dans le texte⁴³ sans illustrer directement la représentation.

Oeuvre autonome pouvant être lue et regardée sans qu'on puisse savoir qu'elle est inspirée d'une représentation théâtrale, *The Red Horse Animation* peut être interprétée comme une manifestation de résistance à une transcription littéraire du texte destiné au théâtre. Le travail de Breuer et du Mabou Mines reposant sur une exploitation de la scène comme espace pictural, se servant du texte comme d'un poème à explorer sans le recours au personnage tel que nous le concevons habituellement, la forme dessinée semble rendre compte avec plus de justesse de la démarche à la base du spectacle. Si elles ne contribuent pas à rendre le texte plus dramatique, ne le rendant pas nécessairement plus facile à représenter, les images laissent deviner tout son potentiel poétique que peuvent exprimer la scène et les acteurs, par les métamorphoses qu'ils opèrent.

⁴³ À la lecture du texte, on note plusieurs noms de couleurs (*red, blue*) ainsi que de nombreuses références au langage plastique (*line, form, shape, space*) et à la vue (*look, see*). Les tableaux décrits par le texte sont exposés puis développés par les dessins d'Ann Elizabeth Horton.

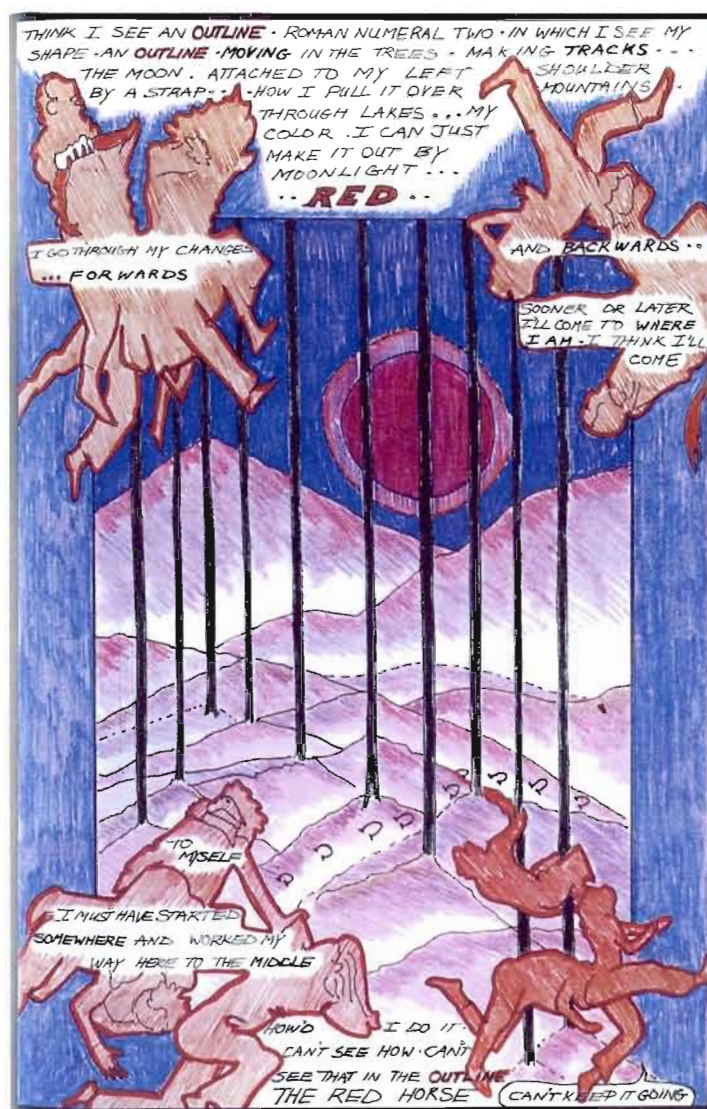


Figure 3.10 *The Red Horse Animation* (Breuer in Marranca, 1977, p. 7). Dans cette séquence, on voit des silhouettes humaines formant un espèce d'animal rouge et difforme. Il y a trois plans dans l'image : le fond, constitué d'un ciel bleu foncé orné d'un astre rouge et de dunes de couleur violet ; le second plan, qui nous laisse voir d'autres dunes, des traces de fer à cheval et d'étranges barreaux noirs évoquant ceux d'une prison, et le premier plan, qui semble superposé au reste du tableau, sur lequel on retrouve les silhouettes et le texte. L'ensemble de la page évoque à la fois le travail physique des acteurs au moment du spectacle (qui forment un cheval) et l'univers fictionnel développé par le texte.

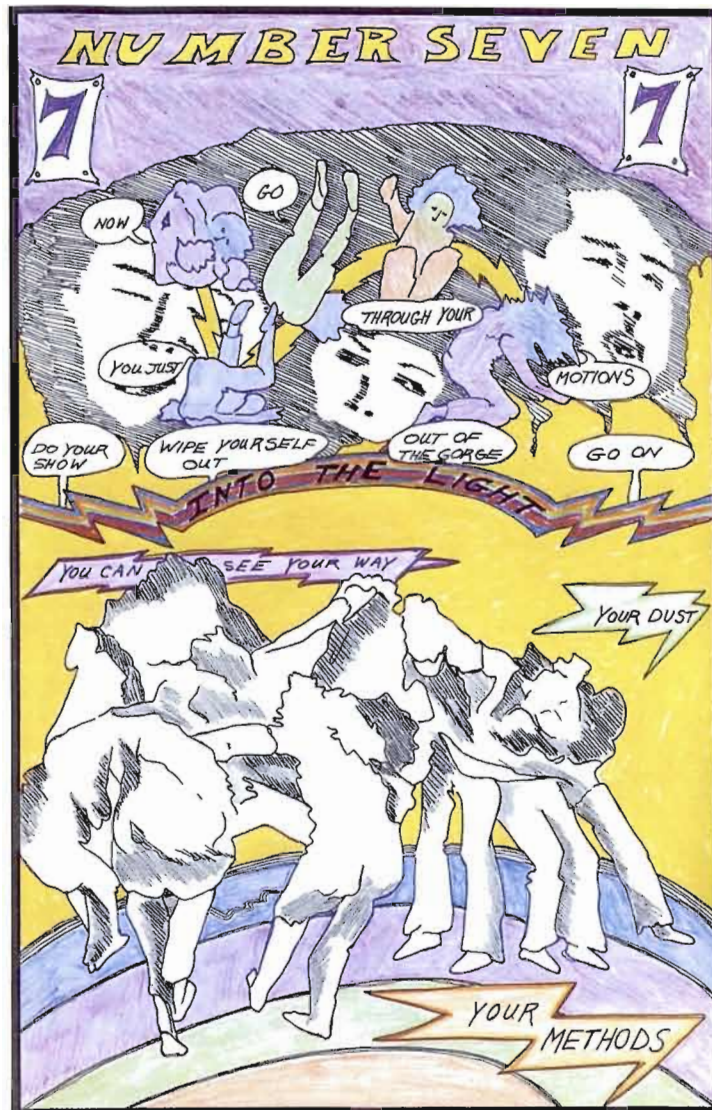


Figure 3.11 *The Red Horse Animation* (Breuer in Marranca, 1977, p. 28). Sur cette page, l'image est divisée en deux parties par une ligne brisée sur laquelle on peut lire : *into the light*. Dans le haut de l'image, des silhouettes en mouvement sont superposées à des visages sur un fond mauve hachuré. Au bas du dessin, des corps sont rassemblés et composent une forme aux contours indistincts sur un fond jaune. Les silhouettes semblent prendre pied sur une sorte d'arc-en-ciel. Le passage du violet au jaune, d'une couleur foncée à une couleur lumineuse, évoque l'arrivée de la lumière suggérée par le titre.

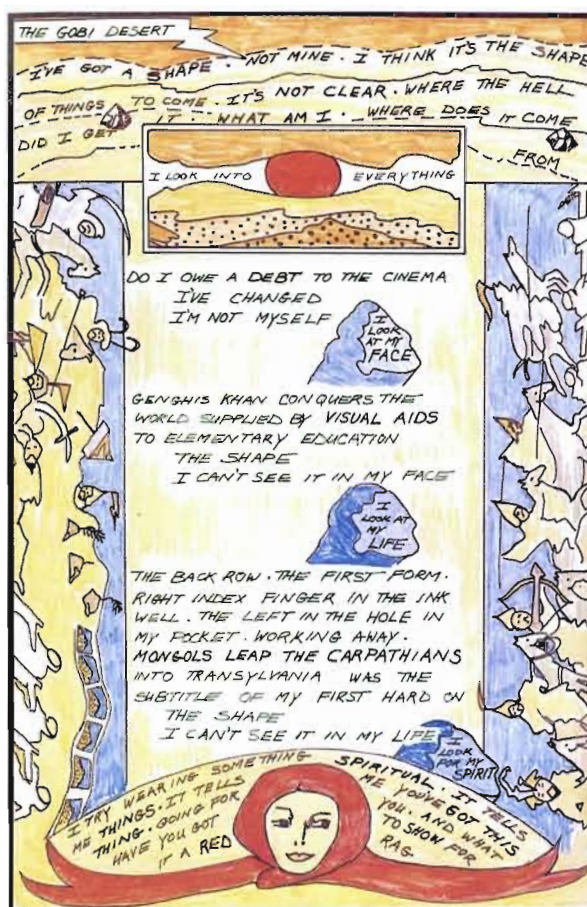


Figure 3.12 *The Red Horse Animation* (Breuer in Marranca, 1977, p. 2). Cet extrait nous donne à voir cinq blocs de texte sur un fond de désert. Le premier, dans un cadre situé dans le haut de la page, présente des phrases disposées sur une ligne sinueuse, imitant les dunes. Le deuxième bloc, très court, se trouve dans un cadre dans le centre supérieur de l'image. Comprimé entre ce qui semble un ciel orangé et des masses qui rappellent encore une fois des dunes, il indique : *I look into everything*. La phrase est toutefois brisée en deux par un cercle rouge évoquant un soleil. Le troisième bloc de texte compose la majeure partie de l'image et occupe un rectangle ocre, couleur du sable, au centre de la page. Il est divisé en trois parties. Dans des masses bleues au sein du troisième bloc se trouve un autre bloc de texte débutant toujours par : *I look*. Finalement, on trouve un cinquième bloc de texte au bas de la page, au dessus d'une tête recouverte d'un voile rouge. La disposition des phrases suit un demi-cercle, imitant la courbure de la ligne qui marque la séparation entre ce bloc et le reste de la page. Les dispositions sinueuses et en demi-cercle laissent supposer des modulations vocales différentes que la disposition en lignes droites que l'on retrouve dans les autres parties du texte.

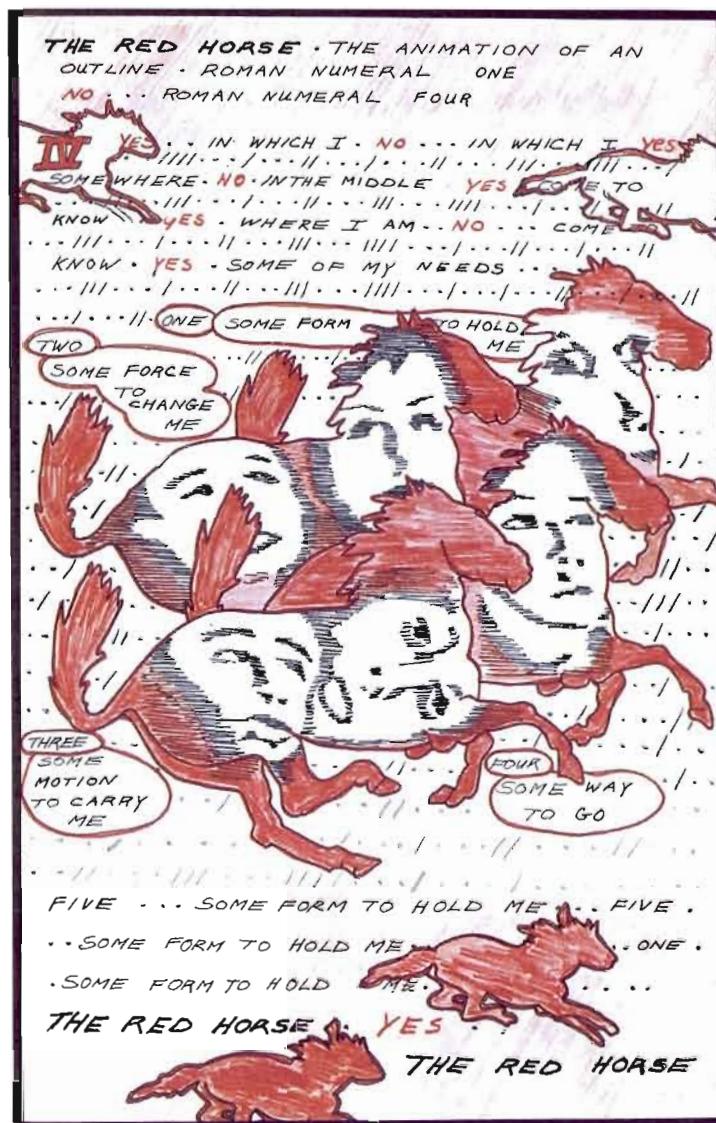


Figure 3.13 *The Red Horse Animation* (Breuer in Marranca, 1977, p. 20). Dans cet extrait, la plus grande partie du texte constitue la toile de fond. Les points de suspension et les lignes obliques semblent ponctuer le texte et créent un rythme. Par-dessus le texte, on reconnaît les silhouettes de chevaux rouges sur lesquelles se trouvent des visages humains qui rappellent la présence des acteurs. Certaines parties du texte, entourées en rouge, sont mises en exergue, attirant notre attention. Évoquant des phylactères, des cercles semblent attribuer des extraits du texte aux personnages dont on aperçoit les visages. Comme l'utilisation du rouge, le recours au caractère gras marque une insistance sur certains mots. Dans cette page, les indications visuelles laissent deviner un rythme ainsi qu'une accentuation vocale de certains passages.

3.3.3 L'image comme signe de résistance au littéraire

Plus qu'une fantaisie, l'utilisation de la photographie au sein du texte de Platel et de Sierens ou du dessin au sein de celui de Breuer se révèle d'une importance capitale dans la traduction de leurs univers scéniques sur papier. Alors que *Bernadetje*, sans la présence des images, pourrait induire une représentation plus dramatique du texte de Platel et de Sierens, et que *The Red Horse Animation*, sans les illustrations d'Ann Elizabeth Horton, prendrait l'allure d'un poème dont la représentation théâtrale serait difficilement envisageable, le recours à l'image se présente comme une des avenues envisagées pour la traduction de démarches alternatives.

Encore une fois, deux exemples ne suffisent pas pour tirer quelque conclusion sur ce qu'apporte la présence de l'image au sein d'un texte. Nous pouvons toutefois avancer qu'il s'agit là d'une façon originale de traduire, *a posteriori*, un type de représentation théâtrale qui soit moins centrée sur le dramatique que sur une composition artistique des corps et de l'espace scénique.

3.4 Vers une affirmation de l'interdisciplinarité constitutive du théâtre

Tandis que le texte de théâtre contemporain évacue son aspect représentatif avec des auteurs comme Stein et Novarina, s'affichant comme performance du langage libre de tout personnage et de toute fable, certaines expériences scéniques, dont les exemples cités plus haut ne représentent qu'une infime partie des démarches existantes, effectuent un rapprochement avec les arts visuels.

Posant la scène comme un immense tableau tridimensionnel en mouvement, dont la composition plastique doit être considérée indépendamment de ce qu'elle peut évoquer sur le plan figuratif, certaines oeuvres s'écartent à un tel point de notre conception du théâtre qu'elles imposent un nouveau regard sur celui-ci.

Ainsi, au même titre que l'on peut questionner la théâtralité des oeuvres de Stein ou de Novarina, on peut s'interroger sur l'appartenance au genre théâtral de *Bernadette* et de *The Red Horse Animation*. Tant sur le plan du texte que sur le plan de la représentation, ces deux oeuvres proposent une conception inusitée du corps de l'acteur et de l'espace scénique. Elles effectuent aussi des rapprochements avec la danse dans le cas de Platel et avec les arts visuels dans le cas de Breuer.

Le travail sur l'image, dans ces approches, obtient la part d'attention traditionnellement attribuée à la fable et aux personnages. Tandis qu'il fait éclater les limites autrefois bien établies entre les genres, et qui leur conféraient des identités bien marquées, il libère le potentiel poétique du théâtre et du jeu de l'acteur.

Le théâtre est, et a toujours été, même dans ses manifestations les plus classiques, un art interdisciplinaire. Faisant appel aux sens en même temps qu'il sollicite raison, émotion, mémoire et autres attributs de l'esprit, il impose au spectateur d'effectuer une synthèse entre différents niveaux de perception et de compréhension. Dans cette optique, le recours à l'image peut être envisagé comme une affirmation manifeste de cet aspect constitutif de l'art théâtral et qui, plus que l'imitation de personnages en action, fait sa spécificité. Lorsqu'elle se trouve dans des textes ayant une représentation théâtrale comme point de départ, l'image propose une matière dont la forme et le contenu, au même titre qu'un matériau littéraire, doit être transposée et transformée pour la scène.

CHAPITRE IV

LE RECOURS À L'IMAGE DANS LA CRÉATION DE *VOIR POUR CROIRE* TEXTE ILLUSTRÉ DESTINÉ AU THÉÂTRE

4.1 Mise au point

Nous avons exposé précédemment notre définition de la résistance et de la forme dramatique. En nous situant par rapport à des théories contemporaines sur l'évolution du texte de théâtre, nous avons analysé des procédés que nous avons considérés comme des manifestations de résistance au modèle dramatique dans l'écriture. Par la suite, un détour par des pratiques scéniques ayant eu recours à l'image a été effectué. Deux textes présentant des images ont été analysés de même que deux productions théâtrales. Dans les uns comme dans les autres, nous avons vu que le recours à l'image pouvait détourner du modèle dramatique traditionnel en induisant un regard différent sur la création théâtrale, invitant à percevoir la scène non seulement comme un lieu de représentation mais comme un espace physique où se déploie, d'abord et avant tout, une création artistique.

Voir pour croire, création à l'origine de cette réflexion sur la situation actuelle de la forme dramatique, est destiné au théâtre sans avoir subi l'épreuve de la scène. À la suite du titre, on peut lire la mention "texte illustré destiné au théâtre". Si l'expression laisse deviner la nature hybride du projet en annonçant la présence inusitée de dessins au sein du texte, elle demeure inexacte quant au rapport qu'elle laisse entendre entre ceux-ci et l'écriture.

4.1.1 La juste place de l'image

Dans la plupart des textes illustrés, les illustrations se subordonnent au texte, c'est-à-dire qu'elles le dédoublent en donnant à voir des éléments déjà mentionnés ou décrits par le travail de l'écrivain. Ainsi, bien qu'elles contribuent à la lecture en fournissant des représentations visuelles d'éléments de la fiction, leur présence est accessoire. Elles agrémentent ou complètent le texte sans lui être indispensables, le lecteur pouvant constituer ses propres représentations à partir des descriptions textuelles.

Dans *Voir pour croire*, les images ne sont pas subordonnées au texte, c'est-à-dire qu'elles ne jouent pas seulement le rôle d'illustrations. Si elles le dédoublent parfois, le contenu qu'elles exposent est plus souvent autonome, complémentaire à l'écriture. Ainsi, sans occuper une place aussi importante que dans *The Red Horse Animation*, véritable *comic book* issu d'une représentation, les dessins au sein du projet de création délivrent un contenu qui leur est propre. Dans cette optique, il serait plus juste d'affirmer que *Voir pour croire* est une création combinant image et texte destinée au théâtre qu'un texte illustré. La formulation étant plutôt lourde, la mention texte illustré a été employée malgré les réserves exprimées, bien qu'elle soit quelque peu trompeuse quant au rapport qu'elle laisse entendre entre l'image et le texte au sein du projet.

À la lumière de cette mise au point sur le statut de l'image au sein de *Voir pour croire*, nous pouvons désormais plonger au cœur du processus menant à la version finale du projet. Passer l'une à la suite de l'autre chacune des images ayant été réalisées lors de la création se révélant une tâche fastidieuse, nous nous concentrerons sur celles que nous considérons comme les pierres angulaires du projet.

4.2 Premières images

À l'origine du projet, plusieurs images, impressions fugitives demandant à être approfondies : une maison de bois isolée, un homme dont les mains sont recouvertes de sang, une femme qui disparaît sous la neige. Si le dessin a été envisagé comme moyen de donner corps à ces intuitions qui allaient constituer *Voir pour croire*, la décision d'intégrer les esquisses réalisées au sein de la version finale s'est imposée plus tard dans le processus. Ainsi, avant la création, il n'y avait pas, *a priori*, l'intention de créer un projet combinant texte et images. C'est plus tard que les dessins réalisés, qui ne devaient être utilisés que comme base pour l'écriture du projet, ont trouvé la place qui leur revenait auprès des mots.

4.2.1 Le choix du dessin pour la réalisation des images

Étant donné que les premières intuitions créatives se présentaient sous forme d'images, la première étape dans la création du projet a été la réalisation de dessins. Comme l'apôtre Thomas, auquel le projet fait référence, il nous fallait voir ces images, se confronter à leur aspect visuel. Pour ce faire, il fallait d'abord en fixer les paramètres sur papier.

Le dessin offrant une grande liberté d'exécution, ne nécessitant pas, comme c'est le cas pour la photographie⁴⁴, que les éléments aient une véritable existence dans la réalité, il est le médium qui a été choisi. Ainsi, à l'aide d'un

⁴⁴ La photographie, nous l'avons dit au chapitre III, est une captation du réel sur pellicule. Pour recourir à ce médium, il aurait fallu repérer dans la réalité des objets pouvant correspondre aux représentations mentales à l'origine du projet pour ensuite les prendre en photo. Dans cette optique, le dessin semblait beaucoup plus simple et plus facile d'accès.

simple crayon graphite, d'un peu d'encre et d'un logiciel de traitement de l'image qui allait permettre l'intégration des images au sein de la version finale, des dessins ont vu le jour, constituant la matière à partir de laquelle le contenu, mais aussi la forme du projet, ont été déterminés.

4.2.2 Dessins du personnage

Les premières images qui ont été réalisées présentent un personnage, locuteur pressenti d'un texte à venir : un homme, plutôt maigre, l'air négligé, s'avançant vers nous, les bras légèrement écartés, l'air tendu. De ce personnage, deux images ont été produites. La première (figure 4.1) est issue d'un procédé d'impression. Les contours de l'homme ont été gravés dans du linoléum puis imprimés sur du papier avant d'être complétés à l'encre. La seconde (figure 4.2), presque identique à la première, a été réalisée au crayon graphite à partir de la même silhouette, calquée puis assombrie.

Sur le plan de l'exécution, les deux procédés paraissent l'opposé l'un de l'autre. Alors que la gravure produit une image claire, propre, presque impersonnelle, le dessin au crayon graphite laisse une impression moins nette en créant une image qui semble plus sale.

Au premier coup d'oeil, les deux dessins semblent le négatif l'un de l'autre (voir figures 4.1 et 4.2). L'un présente une dominante de blanc, couleur associée à l'innocence, à la lumière, tandis que l'autre affiche une dominante de noir, généralement attribuée à l'obscurité. Parce que ces couleurs sont l'opposées l'une de l'autre, elles poussent à penser que les deux images affichent deux aspects du personnage. Cette impression se révèle toutefois trompeuse lorsqu'on s'arrête au contenu de l'image. En effet, l'image blanche (figure 4.1), loin de présenter un être pur, affiche des taches rougeâtres qui évoquent la

présence du sang. L'image sombre (figure 4.2), quant à elle, ne présente pas de traces compromettantes, à moins que l'obscurité générale de l'image ne les cache.

Si, donc, elles semblent l'opposé l'une de l'autre, les deux images présentent davantage de points communs que de différences. En effet, dans les deux dessins, les mains du personnage sont mises en valeur : par l'ajout de taches rouges dans le premier et par une plus grande luminosité dans le second. L'expression et l'attitude physique du personnage sont aussi comparables : dans les deux cas, l'homme se trouve face à nous, jambes légèrement pliées, bras et doigts écartés, dos légèrement cambré, bouche ouverte, traits tendus. On remarque aussi une sorte d'écho entre la couleur du fond de l'image et le personnage qui s'en détache. Autre point commun entre les deux images : on n'y trouve pas de ligne d'horizon, comme si le personnage flottait dans le vide.

Ces deux dessins nous livrent deux représentations d'un même homme. Dans l'une comme dans l'autre, l'image est altérée : par l'ajout de taches rouges dans le premier dessin, par une obscurité envahissante dans le second. Ces altérations qui viennent salir l'image de l'homme plus que le personnage lui-même sont porteuses de sens. Dans la première image, les traces rouges qui, par leur couleur, évoquent la présence du sang, renvoient à la figure du Christ crucifié parce qu'elles sont situées vis-à-vis les mains et les pieds du personnage. Elles peuvent aussi insinuer une blessure ou, si le sang est celui de quelqu'un d'autre, le meurtre. Dans la seconde image, l'application de gris et de noir dont le personnage se détache à peine assombrit celui-ci.

Ces deux images, si elles nous présentent deux représentations presque en tout point semblables d'un même homme, jettent donc un éclairage sur le personnage qui modifie notre perception de celui-ci. À la lumière vive, dans le premier dessin, il paraît affligé de porter les taches qu'on lui a apposées ; dans la noirceur dans le second, il semble lutter pour émerger de l'obscurité qui l'envahit. Dans un cas comme dans l'autre, le traitement de l'image oriente notre interprétation. Les taches rouges dans la première image, qui semblent avoir été

ajoutées au dessin et non véritablement présentes sur la peau de l'homme, nous font croire à l'implication de l'homme dans une histoire de sang alors qu'il n'en est peut-être rien ; le fait que le personnage se trouve dans le noir dans la seconde nous donne à penser qu'il se trouve dans l'obscurité, donc qu'il y a des choses qu'il ne voit pas, qui sont cachées.

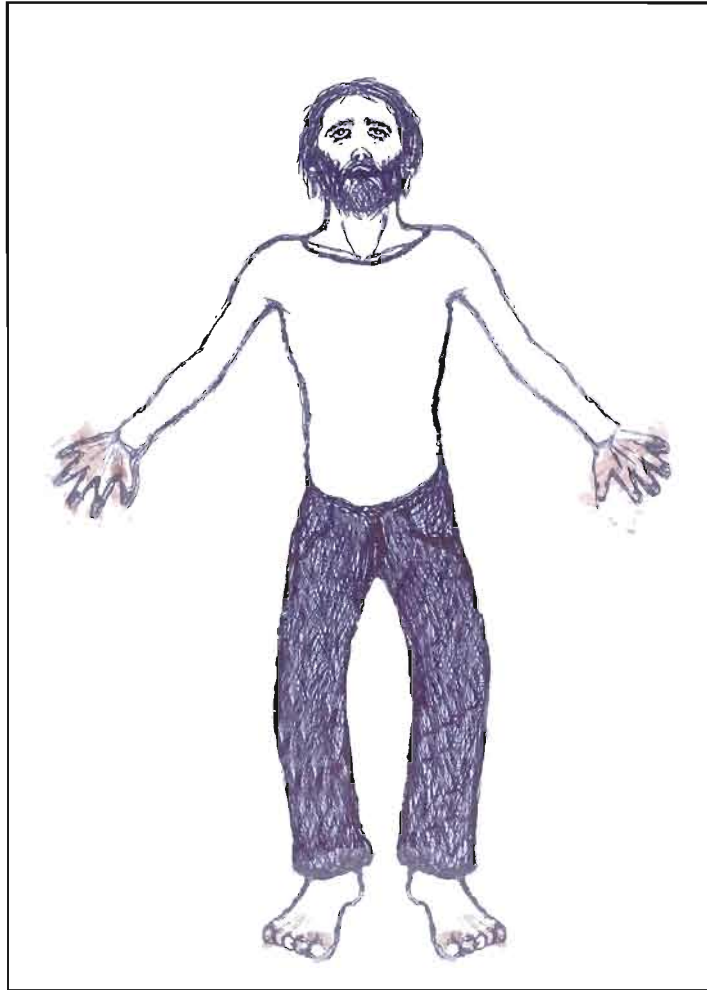


Figure 4.1 Le personnage se présente comme une série de lignes et de hachures. Le blanc du papier est très présent. Vis-à-vis les mains et les pieds, des taches rouges. Ce dessin se trouve au sein de la version finale.



Figure 4.2 Le personnage, sur cette image, se trouve dans une position identique à celui qui se trouve dans l'image précédente (figure 4.1). Sa silhouette se détache à peine du fond sombre. Le personnage semble davantage effacé que dessiné. Le blanc du papier, qui transparaît à travers les coups de crayons, donne la texture de sa peau. Ce dessin se trouve au sein de la version finale.

4.2.3 Maison et chambre

En plus du personnage, les premières impressions à l'origine du projet laissaient deviner une maison de bois au coeur d'une plaine. Tandis que les deux dessins précédents semblaient au premier abord le négatif l'un de l'autre, ceux de la maison et de la chambre (figures 4.3 et 4.4) entretiennent davantage un rapport d'extérieur/intérieur. Réalisés tous les deux au crayon graphite, ils affichent une habitation plutôt rudimentaire dans laquelle pourrait vivre le personnage.

Bien qu'ils présentent deux points de vue opposés d'un même lieu, les deux dessins ont ceci en commun qu'ils affichent un certain aplatissement de la troisième dimension. En effet, dans le premier dessin, une seule face de la maison est visible (figure 4.3). Dans le second, les murs de la pièce sont littéralement rabattus, donnant l'impression d'une boîte que l'on ouvre (figure 4.4). Cette omission de la troisième dimension des objets confère aux lieux un caractère quelque peu irréel, comme si cette maison, cette chambre et ces meubles n'étaient pas vraiment tridimensionnels, se posant comme des façades visant à créer l'illusion d'objet et de lieux.

Alors que les deux dessins du personnage nous laissaient entrevoir, par la sobriété de son habillement, qu'il vivait modestement, ces deux dernières images, qui dévoilent l'environnement qui est le sien, nous permettent de confirmer cette impression. Cette maison de bois ressemble davantage à une cabane qu'à une véritable maison. Si l'on se fie au renforcement de l'arête du toit, cette habitation menace de s'écrouler.

En plus de cette donnée, ces dessins nous donnent quelques autres indices sur la vie de cet homme : le lit à deux places peut suggérer qu'il vit avec une autre personne et la présence d'une croix laisse deviner qu'il est de confession chrétienne. Cette présence marquée de la religion, déjà pressentie par la présence de tâches rougeâtres vis-à-vis les mains et les pieds du

personnage et rappelant la figure du Christ (voir figure 4.1), laisse deviner son importance dans sa vie.



Figure 4.3 Ce dessin présente une maison assez rudimentaire, faite en bois, et dont la porte s'ouvre vers un intérieur sombre, si l'on se fie à ce que l'on voit à travers la fenêtre et dans l'ouverture de la porte entrebâillée. Tandis que le tuyau de la cheminée est bosselé, que les planches et le cadre de la fenêtre paraissent croches, le renforcement de la ligne du toit crée l'impression d'une maison qui a subi bon nombre de contretemps et qui risque de ne pas tenir encore bien longtemps. Outre la porte qui s'ouvre sur une certaine profondeur, on note une absence de la troisième dimension. Il faut enfin noter que la porte s'ouvre vers l'intérieur, comme si elle nous invitait à entrer. Pour ce faire, il nous faudrait alors quitter le blanc lumineux du papier et pénétrer dans l'obscurité qui semble régner de l'autre côté des murs de bois. Le dessin a été intégré à la version finale.

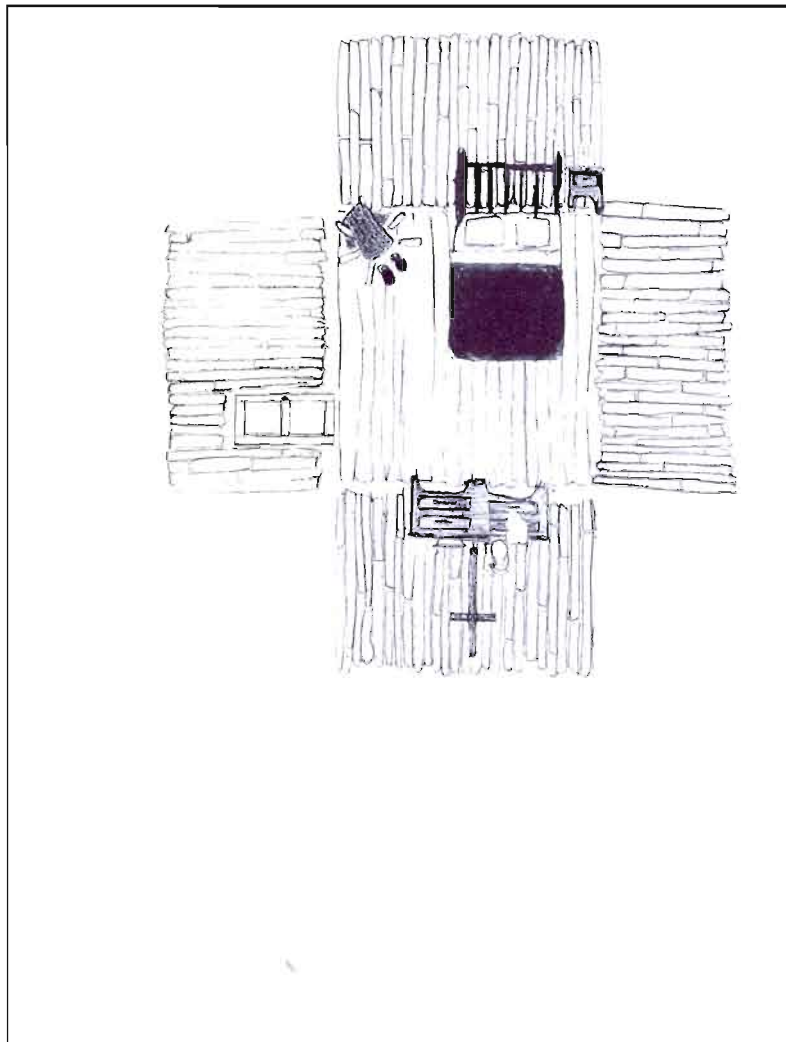


Figure 4.4 Ce dessin présente une chambre, vue en plongée. On y trouve un lit double de même que certains meubles : une chaise, une table de chevet et une commode. À l'extérieur, vis-à-vis la porte, des traces de pas qui, sur le blanc du papier, évoquent des traces dans la neige. Ce décor, avec tous ces objets miniaturisés (cruche, bol, etc.), rappelle celui d'une maison de poupée. Il faut aussi noter que, de notre point de vue, la croix se trouve à l'envers, ce qui, pour les superstitieux, évoque une présence maléfique. La perspective de ce dessin n'est pas naturelle, mais permet une vue d'ensemble. Elle rappelle un peu la démarche des cubistes qui tentaient, à l'intérieur d'un même dessin, d'exposer toutes les facettes d'un objet afin qu'aucune ne soit inaccessible à la vue. Le dessin se présente sous plusieurs variations au sein du projet final.

4.2.4 Les mains sales

Au départ, parmi les premières inspirations à l'origine du projet, l'idée d'un homme dont les mains sont recouvertes de sang. Si cette intuition trouve sa première expression dans l'une des représentations du personnage (voir figure 4.1), elle imposait d'être davantage approfondie. C'est pourquoi cette série de trois images nous montrant des mains sales (figure 4.5), un personnage qui les lave (figure 4.6) puis de nouveau des mains, mais propres (figure 4.7), a été réalisée. Enchaînés dans cet ordre, les dessins traduisent une action : celle d'un personnage dont les mains sont couvertes de sang, si l'on se fie à la couleur des taches se trouvant sur celles-ci, et qui entreprend de se les laver.

En apparence banal, ce geste tout simple, celui de se laver les mains, se révèle riche sur le plan symbolique. Mis en parallèle avec la récurrence de certains symboles chrétiens observés dans les images précédentes (voir figures 4.1 et 4.4), qui se remarque d'ailleurs dans le dessin de la figure 4.6 où une croix occupe une grande place dans l'image, ce geste revêt un sens particulier. Alors que les taches rougeâtres sur les mains évoquent la faute commise, le péché, l'acte de se laver les mains traduit un désir de se purifier ou encore d'effacer les traces afin d'échapper à une condamnation certaine.

Dans cette optique, la perspective choisie pour présenter le personnage se lavant les mains (figure 4.6) ne semble pas innocente : elle nous prend à témoin de ce qui se passe, nous mettant ainsi dans la position de celui qui voit tout d'en haut et qui, comme le Dieu chrétien, doit juger. À noter : l'homme regarde la croix qui se trouve devant lui et non ses mains. Il n'a donc pas les yeux rivés sur ce qu'il fait, distrait par la présence de cet objet de culte à qui il attribue le rôle d'un oeil accusateur invisible.

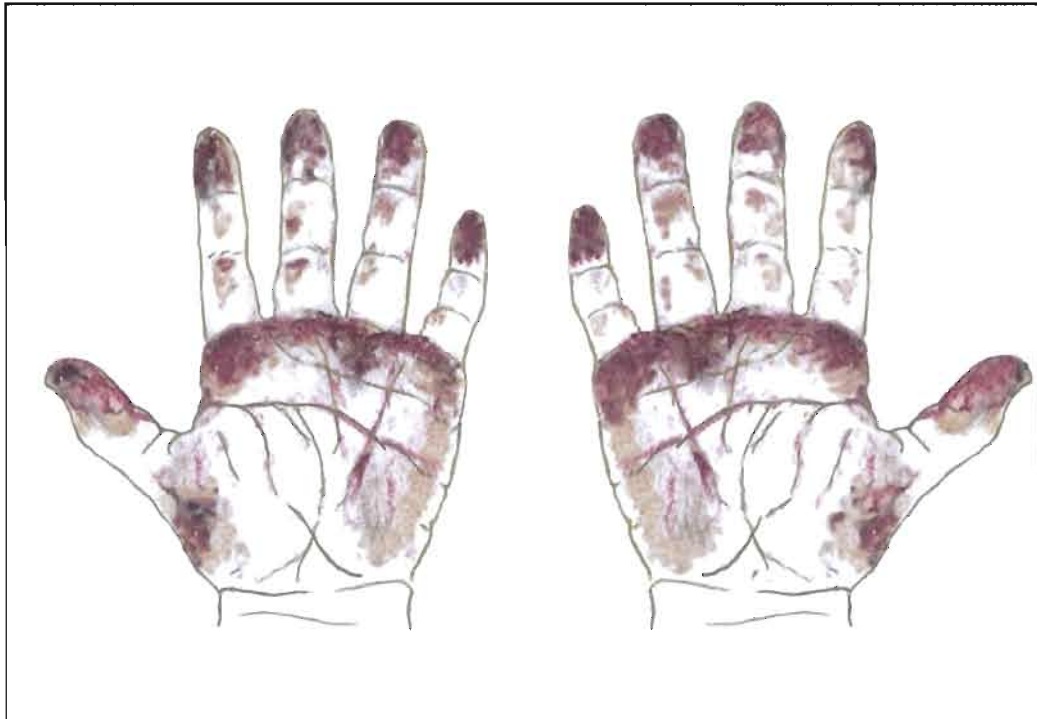


Figure 4.5 Ce dessin présente deux mains couvertes de taches rouges, ocres et brunes situées principalement aux extrémités des doigts et au pourtour de la main, la paume et le milieu des doigts semblant avoir été épargnés. Les mains sont présentées selon le point de vue de celui à qui elles appartiennent (dans le cas contraire, les pouces auraient été tournés vers l'intérieur). Nous nous trouvons donc dans les yeux du personnage. Cette image, parce qu'elle nous montre deux mains sales, semble un prolongement du dessin de la figure 4.1 où l'on pouvait voir des taches sur le papier vis-à-vis les mains de l'homme. Cependant, à la différence de ce dernier où les taches semblaient avoir été ajoutées sur le dessin, comme n'en faisant pas partie *a priori*, les taches sur ce dessin, parce qu'elles respectent les contours et suivent le modelé de la chair, paraissent davantage incrustées dans la peau que les précédentes. Le dessin a été inséré au sein de la version finale.

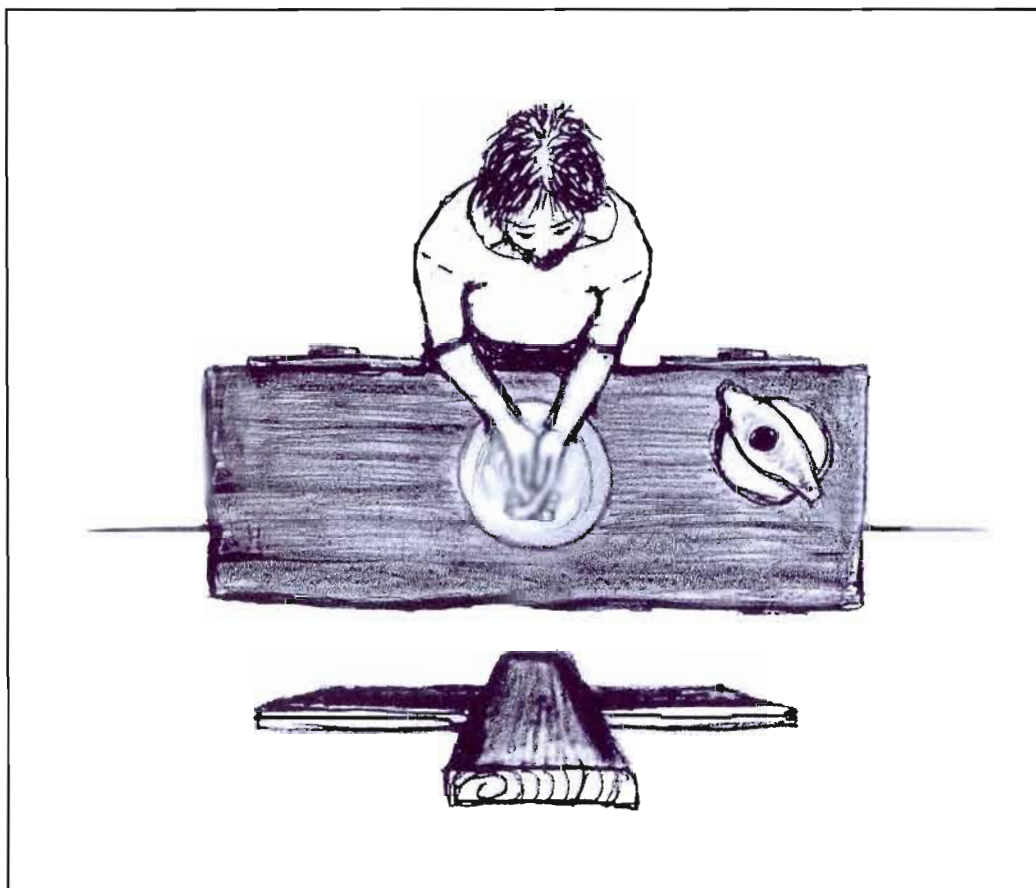


Figure 4.6 Ce dessin nous présente un homme vu en plongée. En raison de la perspective, la croix semble démesurée. L'homme est appuyé contre un meuble sur lequel on peut voir une cruche. Ses mains, qui se trouvent dans un contenant circulaire, semblent tremper dans l'eau (les lignes des mains sont estompées, comme si une goutte d'eau était tombée sur le papier). La perspective en plongée, qui reprend celle du dessin de la figure 4.4, nous fait voir la scène d'en haut, proposant ainsi un point de vue surplombant l'action. Sans être présentée telle quelle, cette image se retrouve au sein de la version finale, sous un autre point de vue.

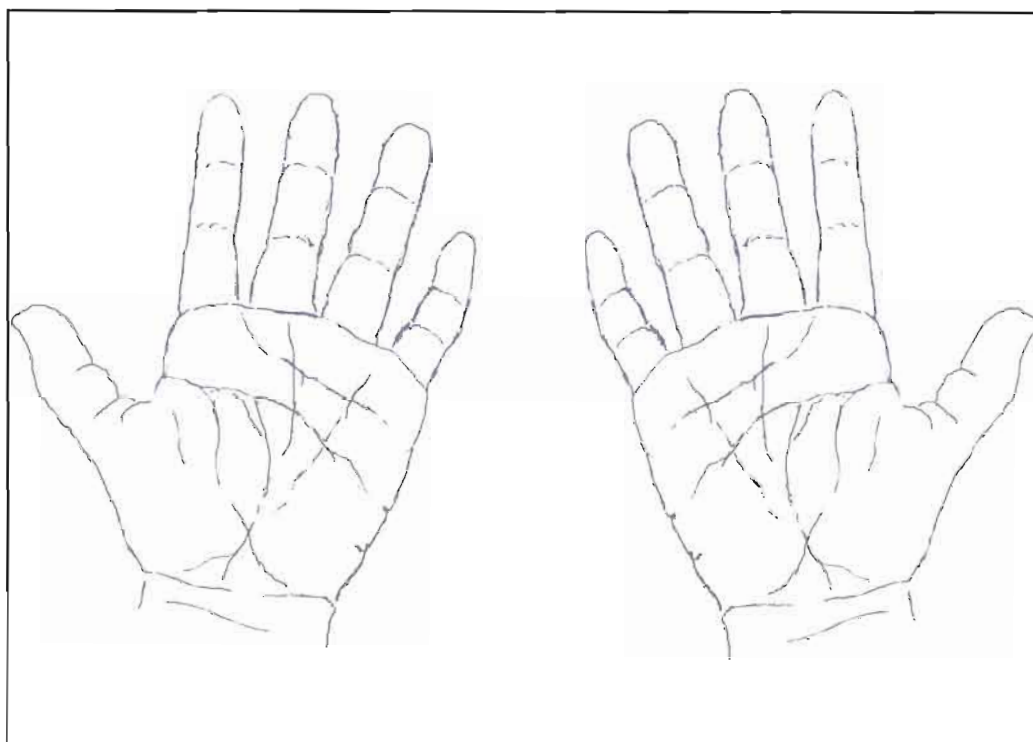


Figure 4.7 Le dessin reprend celui la figure 4.5, mais sans les taches. Les mains présentes sur ce dessin semblent moins tridimensionnelles, comme si les taches avaient aidé à créer l'illusion d'un volume, d'une certaine épaisseur. Dans cette image, c'est le blanc qui domine : le blanc immaculé de la page qui, circonscrit par les lignes des mains, suggère que la peau est désormais libérée de toute souillure. Ce dessin se retrouve au sein de la version finale.

4.2.5 Vers l'écriture

Les dessins qui ont été analysés dans cette section ne constituent qu'une partie de ceux qui ont été réalisés dans le cadre du projet. S'ils ont été choisis, c'est parce qu'ils se situent à la base de la création. Une fois réunis, ils révèlent les éléments qui pourraient constituer une fiction : un homme vit dans une maison de bois isolée, rudimentaire, négligée. Il est affligé par le sentiment d'avoir commis une faute grave qu'il essaie d'oublier : en effaçant les traces de cette faute (action de se laver les mains), en les cachant (action suggérée par l'analyse de la figure 4.2) ou en leur donnant un autre sens (action suggérée par l'analyse de la figure 4.1 qui voyait dans les dispositions des taches une référence au Christ).

De façon générale, les images réalisées affichent une exécution simple, voire minimaliste. Plus souvent en noir et blanc, elles présentent personnage et objets de façon élémentaire, sans trop de détails, avec une certaine négligence de la troisième dimension. Ainsi, bien qu'elles soient figuratives, c'est-à-dire qu'elles donnent à voir des figures reconnaissables (un homme, une maison, des mains, un lit, etc.), les représentations qu'elles proposent ne visent pas une imitation fidèle de la réalité ; elles y font référence sans chercher à en produire l'illusion.

Traduites dans l'écriture, ces caractéristiques des images donnent naissance à la forme singulière du texte de *Voir pour croire*. Ainsi, plus que d'en inspirer les éléments fictionnels, elles inspirent la stratégie d'écriture du projet.

4.3 Des images à l'écriture

Nous l'avons déjà dit : les dessins réalisés présente un caractère rudimentaire. Dans l'écriture, cette caractéristique est transposée par le recours à une langue plutôt basique, faite de phrases et de mots simples présentés de la façon la plus brute possible. Dans *Voir pour croire*, pas de mots complexes, d'adjectifs emphatiques ni de grandes phrases poétiques : le locuteur s'exprime avec peu de mots, dans un langage simple, voire élémentaire, sans fioritures. Réduite à sa plus simple expression, la parole revêt un caractère utilitaire, employée non pas pour exprimer des sentiments intimes mais pour décrire des réalités et tisser entre elles des liens logiques.

Alors que les dessins, s'ils s'inspirent de la réalité, se refusent à en produire des doubles illusoires⁴⁵, le texte se tient loin d'une représentation réaliste de l'univers fictionnel. Arborant la forme d'un monologue qui s'apparente presque à un rapport d'enquête, la parole n'intervient pas pour raconter avec certitude des événements qui auraient eu lieu mais, justement, pour avancer des hypothèses, tenter de découvrir ce qui aurait pu arriver. Tout comme la somme des lignes vient à produire, avec plus ou moins de finesse, des figures, les mots affirment une vision plus ou moins crédible du réel qu'ils cherchent à traduire.

Cette façon de construire le texte, par une suite de raisonnements plus ou moins convaincants, contribue à installer une distance entre le locuteur et ce qu'il raconte. Tandis que certains dessins laissaient voir un point de vue en plongée (figures 4.4. et 4.6), surplombant l'action, que d'autres nous nous faisaient voir les choses selon la perspective du personnage (figures 4.5 et 4.7), le texte laisse planer un doute quant à la véritable implication du locuteur dans l'histoire qui se dessine. Est-il coupable, comme son raisonnement le laisse croire, de la mort d'une femme, ou bien la présence marquée de cette croix, symbole chrétien,

⁴⁵ Les images sont figuratives, mais ne cherchent pas à présenter personnage et objets de façon réaliste. Dans une telle perspective, la troisième dimension, entre autres, y serait représentée.

rappel de l'omniprésence d'un dieu qui voit tout, exacerbe-t-elle chez lui un sentiment de culpabilité déjà présent, qui lui fait entendre, au sein de ses propres paroles, les indices d'une faute qu'il n'a pas commise ?

Comme les taches rouges ou les traits sombres (figures 4.1 et 4.2), qui semblaient chercher à camoufler le personnage ou entacher son image (voir figures 4.1 et 4.2), le texte joue avec la vérité. Chaque parole, même la plus simple, s'annonçant comme le produit d'un raisonnement, un argument convaincant suffit pour affirmer une chose ainsi que son contraire. Les mots pouvant être employés tant pour annoncer une hypothèse que pour l'infirmier, la vérité sur ce qui s'est passé - à supposer qu'il se soit vraiment passé quelque chose - reste difficile à déterminer.

4.3.1 À partir d'un prénom

Le choix d'un prénom, s'il est intuitif, n'est jamais complètement innocent. Celui de Thomas, qui occupe une place privilégiée au sein du texte, parce qu'il réfère à un personnage connu de la bible, l'est peut-être moins que d'autres, surtout lorsqu'on prend en compte le fait que le projet prend pour point de départ l'image, donc accorde une importance spéciale à la vue.

Dans les saintes écritures, Thomas est cet apôtre qui a eu besoin de voir pour croire. Alors que des rumeurs annonçaient la résurrection du Christ, Thomas est celui qui a douté. Devant le Christ lui-même, il est celui qui a eu besoin de toucher les trous laissés par les clous. Si on approfondit le référent biblique, le prénom Thomas renvoie à un être qui privilégie les preuves tangibles aux paroles prononcées. Face à un fait rapporté, Thomas est pris d'un doute et préfère tirer ses conclusions à partir de sa propre expérience sensible des choses plutôt que de se fier à ce qu'on lui raconte.

Voir pour croire ne reconstitue pas l'histoire de ce personnage biblique. Il s'inspire toutefois du rapport au monde et au langage de celui-ci pour la création du texte. Au sein du projet, cette inspiration se traduit par une parole qui renvoie constamment à des éléments réels, le locuteur s'appuyant sur ce qu'il voit pour avancer ses hypothèses.

Comme le laisse entendre le titre du projet, *Voir pour croire*, c'est ce contact visuel qu'entretient le personnage avec ce qui l'entoure, et qu'il perçoit comme une série d'indices à démystifier, qui le pousse à prendre la parole. Tout comme les dessins se devaient, à l'origine, de conduire à l'écriture d'un texte, la présence d'éléments visuels (une note écrite, des taches sur ses mains, des meubles, etc.) provoque le locuteur du texte qui se voit dans l'obligation de recourir au langage pour préciser ses impressions et faire parler les faits.

À la lumière de ces développements qui soulignent l'importance de la vue comme thématique, la décision d'introduire quelques dessins au sein de la version finale paraît aller de soi. Tandis que le texte nous présente la (re)constitution d'une histoire à partir de ce que le locuteur du texte perçoit, l'insertion d'images pousse le lecteur à effectuer un exercice similaire. Se trouvant tout comme lui face à des images qu'il doit décortiquer, lier entre elles et interpréter, il est amené à construire sa propre version de l'affaire, entre ce qu'il lit et ce qu'il voit, ce qu'il choisit de croire.

4.4 Fonctions de l'image au sein du texte

En plus de provoquer la prise de parole chez le locuteur du texte, les dessins qui parsèment la version finale de *Voir pour croire* occupent plusieurs fonctions. Ils ne se contentent pas de fournir des représentations visuelles d'un

personnage ou des lieux de la fiction, même s'ils peuvent, à juste titre, être utilisés à cette fin.

Les images dialoguent avec le texte. Leur contenu, s'il le dédouble parfois, constitue une trame parallèle présentant un contenu qui leur est propre. Par conséquent, il doit être considéré comme tel.

4.4.1 L'image didascalie

L'une des premières fonctions qu'occupe l'image au sein du texte, on pouvait s'y attendre, consiste à remplacer les traditionnelles didascalies. Se substituant aux descriptions textuelles de personnages, de lieux, d'attitudes ou d'actions, les dessins proposent des représentations visuelles de quelques éléments de la fiction. Elles renseignent le lecteur avec une grande précision sur l'apparence imaginée de ceux-ci.

Plus que de permettre au lecteur de visualiser l'univers évoqué la fiction, les images traduisent aussi une certaine atmosphère. Alors qu'une même phrase n'a pas le même impact prononcée par une femme ou un homme, dans un lieu clos ou dans un espace ouvert, l'univers visuel qui se dégage des dessins a une répercussion sur la lecture du texte et lui donne une couleur particulière. Donnant à voir un homme l'air quelque peu misérable, une croix, des murs de bois, un espace plutôt dépouillé avec une dominante de blanc, celui de la page, les images dévoilent des caractéristiques qui ne se trouvent pas nécessairement dans le texte et qui, sans elles, resteraient inconnues du lecteur.

Ainsi, sans nécessairement dicter l'esthétique d'une éventuelle représentation scénique, les dessins exposent l'univers visuel ayant émergé au moment de l'écriture du texte et le propose comme éclairage sur celui-ci. Tout

comme les didascalies, ils doivent être vus comme des pistes plutôt que comme des prescriptions arrêtées. Dans cette optique, les images ne constituent pas tant des indications pour un éventuel spectacle que les traces d'une inspiration originelle à développer, animer et transformer sur la scène.

4.4.2 L'image ponctuation

Les auteurs contemporains, nous avons quelque peu abordé le sujet lors du chapitre II, utilisent de plus en plus la page comme un espace pictural lors de l'écriture de leurs textes⁴⁶. À la manière de ces dramaturgies, les images présentes au sein de *Voir pour croire* ponctuent elles aussi, à leur manière, la lecture du texte.

Comme des espaces blancs laissés volontairement entre deux phrases, ou la mention "un temps" que l'on retrouve dans bon nombre de textes destinés au théâtre, les images marquent des pauses dans la lecture du projet. S'imposant entre des blocs de texte, elles en rythment la lecture, invitant le lecteur à s'y attarder un moment.

Marquant ainsi des pauses, non seulement les dessins ponctuent la lecture mais ils découpent le texte en séquences, séparant chacune des étapes du raisonnement du locuteur. Parmi les images se retrouvant au sein de la version finale, celles qui présentent différentes versions de la chambre, réalisées à partir du dessin de la figure 4.4, illustrent très bien cette fonction. Présentant toujours le même lieu avec quelques variations, elles effectuent une sorte de synthèse de ce qui a été dit⁴⁷. Elles montrent le locuteur dans différentes positions, mais ne

⁴⁶ C'est le cas de *Psychose 4.48* de Sarah Kane. Nous y reviendrons plus loin.

⁴⁷ On remarquera que cette image évolue d'une fois à l'autre, les objets nommés par le locuteur s'y accumulant au fur et à mesure qu'il y fait allusion.

sont pas tant des indications de mise en scène qu'une façon de signifier que les choses ont progressé dans le temps.

En plus de ponctuer et de structurer la lecture, la présence des dessins rend évidemment plus sensible à l'organisation du texte sur la page. Côté le texte, les images sollicitent l'oeil, l'invitent à interroger la disposition des phrases et à lui donner sens. Ainsi, comme dans *Psychose 4.48* de Sarah Kane, où des espaces blancs s'insinuent entre les blocs de texte pour marquer des silences, la présence des dessins joue le rôle d'un indicateur de temps. L'introduction d'une image, tout comme l'organisation spatiale des mots sur une page, induit un rythme, un souffle à la lecture et, éventuellement, à la représentation.

4.4.3 L'image fiction

Voir pour croire est un texte illustré destiné au théâtre. Malgré cette spécificité, qui pourrait donner à penser que les images parsemant le texte sont destinées directement à la représentation, le projet ne constitue pas une sorte de *storyboard* à transposer sur la scène, indiquant ce que le spectateur doit voir à tel ou tel moment du spectacle.

Il est vrai que certaines séquences du projet pourraient, presque telles quelles, être représentées sur la scène. Cependant, la plupart des images ne cherchent pas à mettre en contexte les paroles prononcées, comme c'est le cas, en général, de la bande dessinée. Ainsi, lorsqu'elles donnent à voir un homme, une maison, une porte, une femme dans une tempête de neige, ce n'est pas tant pour spécifier que ces éléments doivent être vus à ce moment précis que pour développer, en parallèle, et d'un point de vue visuel, l'univers fictionnel.

Comme *The Red Horse Animation, comic book* réalisé à partir de la représentation de Lee Breuer et du Mabou Mines, les images qui composent la trame visuelle de *Voir pour croire* n'évoquent pas directement la représentation théâtrale mais élaborent un univers visuel parallèle à partir du texte. À la lumière de ces affirmations, les dessins qui parsèment *Voir pour croire* doivent être traités comme des données textuelles, c'est-à-dire que leur contenu, comme leur forme, doivent être transposés, transformés et adaptés à la scène.

4.4.4 Une représentation centrée sur l'image

La décision d'insérer des dessins au sein du texte, qui trouve sa justification dans l'importance du rapport qu'entretient le locuteur du texte avec ce qu'il voit, est discutable dans la mesure où toutes les images auraient pu être décrites textuellement, comme c'est le cas dans la plupart des oeuvres destinées au théâtre. Il est vrai que la plupart des fonctions qui viennent être décrites auraient pu être remplies par un texte. Il aurait fallu être exhaustif pour rendre compte avec autant de précision de l'apparence des objets et des lieux dévoilés par les images. Cependant, cette option aurait pu être envisagée sans problème, bien qu'elle aurait eu pour conséquence d'alourdir grandement la lecture.

Le texte dit, au sein de *Voir pour croire*, occupe, somme toute, une place assez mince. Dans l'optique où les images, plutôt que d'être montrées, auraient été décrites, la lecture aurait été ralentie, donnant une mauvaise impression du rythme et de l'atmosphère souhaités pour la représentation. De plus, comme le texte est composé, nous l'avons dit, de peu de mots, l'insertion de descriptions exhaustives, riches en détails et en adjectifs qualificatifs paraît quelque peu contradictoire à l'esthétique générale du projet.

Les dessins auraient pu être traduits textuellement sans que la compréhension du projet ne soit, dans son essence, affectée. Cependant, leur présence provoque, comme dans *The Red Horse Animation* ou, à moins forte dose, dans *Bernadette*, un questionnement volontaire sur son appartenance au genre théâtral, du moins à l'écriture dramatique. Inusité au sein d'un texte destiné au théâtre, le recours à l'image traduit une double indication : en premier lieu, il insiste sur l'importance du visuel au sein d'une éventuelle réalisation scénique ; en second lieu, il exprime le besoin de sortir des sentiers battus, dévoilant des aspirations à un théâtre autre, qui s'afficherait davantage comme espace de création plastique au présent que comme espace de représentation.

4.5 Persistance du dramatique malgré le recours à l'image

Il serait mensonger d'affirmer que le processus ayant permis le passage des images à l'écriture relève d'une démarche aussi rationnelle que celle qui a été décrite lors de ce chapitre. Il serait aussi illusoire de croire que l'analyse réalisée précédemment est tout à fait objective et désintéressée. Tandis que la main tente de fixer par des traits des représentations mentales, l'oeil qui les perçoit intervient dans la construction de l'image, en oriente la réalisation, le traitement et le sens. Ainsi, s'il est vrai que les images constituent la matière première de *Voir pour croire*, il est faux d'affirmer qu'il n'y avait pas, avant leur création, quelque idée prédéterminée sur la forme que devait - ou ne devait pas - prendre le texte final.

On a pu remarquer, tant dans les images que dans l'analyse de celles-ci et dans le texte final, une certaine hésitation à arrêter le sens. Cette tendance qui se traduit par un acharnement à laisser quelques éléments en suspens, comme la véritable identité du personnage et sa véritable histoire, se manifeste tout au long du projet, des premiers dessins à la version finale. Plutôt que de fixer le

sens des images réalisées, la forme de l'écriture laisse planer un doute, affirmant les éléments appartenant à la fiction comme des hypothèses contestables et plus ou moins plausibles.

Tout comme le recours au dessin se présentait comme un façon de contourner une résistance première à la traduction des impressions initiales dans un processus d'écriture, cette stratégie, qui pose le texte comme une série de déductions, oppose une résistance à la forme dramatique traditionnelle. Non seulement le texte ne se présente pas comme l'imitation d'une action fictive par un personnage comme si elle avait lieu véritablement et pour la première fois devant nous, mais il s'oppose à la notion d'action, donc de fable, et questionne celle de personnage par la présence d'un locuteur dont on ne connaît la véritable implication dans l'histoire qu'il dégage.

Parmi toutes ces résistances, l'insertion des images au sein de la version finale apparaît enfin comme la moindre de toutes. Si elle surprend par son caractère inusité, les textes illustrés destinés au théâtre étant, nous l'avons dit souvent, rarissimes, elle constitue, d'une certaine manière, l'élément du projet le moins réfractaire à la forme dramatique. Alors que le texte pose chacune des affirmations comme des hypothèses émises par une entité elle-même plus ou moins déterminée, les images racontent quelque chose ou, du moins, fournit au lecteur des éléments à partir desquels il peut s'imaginer, en parallèle, ce qui a pu avoir lieu.

Ainsi, si le projet résiste à la forme dramatique, tant par la forme du texte qu'il affiche que par les images qu'il présente, nous sommes encore bien loin des expériences extrêmes de Novarina ou de Stein dont les oeuvres s'affirment envers le personnage ou la fable. Malgré sa forme particulière, *Voir pour croire* met en scène un être humain aux prises avec une difficulté à mettre en mots des idées qu'il tente de dégager à partir de son observation personnelle du réel. Loin d'une partition quasi musicale au sein de laquelle les personnages sont des porte-voix anonymes et dépersonnalisés, le projet traduit quelque chose de l'aventure humaine. Le théâtre étant le lieu où, justement, nous expérimentons

cette métamorphose de la réalité visible par le truchement des mots, le projet, à défaut d'appartenir pleinement au dramatique, y paraît en tout point destiné.

CONCLUSION

Il ne suffit pas de destiner un texte au théâtre pour en faire une oeuvre théâtrale. Ainsi, même si nous dédions *Voir pour croire* à cet art avec le sentiment qu'il pourrait y être présenté, seule une véritable confrontation avec l'espace scénique pourrait en révéler - ou non - le potentiel théâtral. Et encore, pour ce faire, il faudrait s'entendre sur ce qu'est le théâtre. À l'heure où les auteurs et les créateurs scéniques délaissent le dramatique en quête d'une nouvelle théâtralité, l'exercice d'une définition ne pourrait être plus périlleux.

Le mode dramatique, tel qu'il a été conçu par Aristote, nous l'avons vu au chapitre I, est avant tout une façon d'écrire une fiction sans recourir à la narration, c'est-à-dire en présentant la fable comme si elle avait lieu au présent devant nous et pour la première fois. Comme l'insinue le penseur grec dans sa *Poétique*, elle concerne donc davantage l'art de l'écrivain que celui du metteur en scène. Cependant, comme le théâtre a longtemps été subordonné à un texte qu'il se devait de représenter, les adjectifs "dramatique" et "théâtral" ont été longtemps confondus. Ainsi, si nous attendons d'un texte de théâtre qu'il se pose comme "une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration" (Aristote, 1990, p. 92-93), nous attendons de la scène qu'elle reconstitue avec fidélité l'univers fictif proposé par l'écriture. Sans nécessairement entrer dans le réalisme psychologique, c'est-à-dire de chercher à représenter l'action de la fable, les personnages et les lieux tels qu'ils pourraient être dans le monde réel, la représentation théâtrale dramatique tente de réduire la distance entre l'acteur et le personnage, entre l'espace scénique et les lieux représentés. Elle cherche à faire oublier l'intervention de l'oeil subjectif du metteur en scène, tout comme le texte dramatique cherche à taire la présence de l'auteur à l'origine de l'écriture.

À la lumière de ces affirmations, il existerait une façon dramatique de percevoir le théâtre comme il existe un mode d'écriture dramatique, et qui nous le ferait concevoir comme un espace de représentation. Dans cet ordre d'idées, il existe un théâtral qui n'est pas dramatique. La preuve en est que plusieurs artistes, tant auteurs que créateurs scéniques, créent des oeuvres qui résistent à la forme dramatique tout en se destinant à la scène. Ces oeuvres, tant écrites que scéniques, s'appuient sur le caractère performatif du théâtre : sur le fait qu'il constitue un lieu de prise de parole réelle devant public ; sur le fait qu'il se pose comme un espace plastique et sonore à partir duquel il est possible de composer un univers autre, libre d'évoquer - ou non - le monde dans lequel nous vivons.

Tout comme il ne suffit pas de destiner une oeuvre au théâtre pour qu'elle soit théâtrale, il ne suffit pas non plus d'affirmer résister à la forme dramatique pour en évacuer complètement celle-ci d'une oeuvre. Puisque *Voir pour croire*, à sa façon, raconte toujours une histoire mettant en jeu une figure humaine, il est possible d'en dégager un spectacle dramatique. En traduisant, par exemple, les séquences visuelles en tableaux montrant certaines actions suggérées tant par les dessins que par le texte, un metteur en scène pourrait choisir de fixer ce qui, dans le projet initial, reste en suspens. Tandis que la seule action véritable posée par le texte est celle, par l'interprétation d'indices visuels et quelques déductions et inductions, de constituer une histoire, le fait de développer davantage les images présentées donnerait à voir un ou des personnages en action sur la scène, comme le veut le théâtre dramatique.

Suivant d'autres tendances plus en accord avec la nature résistante du projet, les images pourraient être utilisées, comme dans *Le cri* de Paula de Vasconcelos, pour créer une ambiance au spectacle à réaliser. Alors que la chorégraphe québécoise a recouru aux tableaux de Munch pour jeter un éclairage moins naturaliste sur *Woyzeck* de Büchner, les dessins pourraient conférer au spectacle une esthétique particulière qui l'éloignerait d'une transposition réaliste. Usant des images à la manière de la metteuse en scène et chorégraphe québécoise, l'événement théâtral réalisé à partir de *Voir pour croire*

pourrait montrer un personnage nous faisant face qui défilerait le texte sans grande émotion, de façon minimaliste. La perspective en plongée utilisée pour la chambre pourrait être récupérée et induire une distance entre la scène et la salle. Elle pourrait aussi inspirer une scénographie originale qui procéderait, tout comme les dessins, d'un rabattement de la troisième dimension.

Pour adapter le projet à la scène, le recours au multimedia pourrait aussi être envisagé. À la manière de *Les poulets n'ont pas de chaises* de Marcial Di Fonzo Bo et du Théâtre des Lucioles, certaines séquences pourraient être développées sur des écrans et entrer ainsi interaction avec la présence directe d'un locuteur sur la scène. Le texte pourrait être dit et/ou projeté sur la scène tandis que les images pourraient être adaptées afin de créer des animations ou des séquences filmées. De cette manière, la nature hybride du projet serait directement représentée. Le dialogue entre les dessins et le texte y serait aussi reproduit afin de créer un dialogue entre la présence réelle de l'acteur et celle, virtuelle, des images présentées.

Une autre façon de s'imaginer la réalisation scénique du projet serait de s'inspirer du travail effectué par *The Red Horse Animation*, spectacle de Lee Breuer et du Mabou Mines à partir duquel a été réalisé un *comic book*. À l'instar de cette représentation singulière, *Voir pour croire* pourrait donner lieu à une prestation reposant entièrement sur l'évocation d'images par le travail physique des acteurs dans l'espace. À l'aide de leurs corps et de matériaux rudimentaires (de simples planches de bois pourraient être envisagées étant donné leur importance dans les dessins), le travail des comédiens pourrait, de façon poétique, traduire certaines images ou illustrer certains passages du texte au fur et à mesure que celui-ci serait prononcé par une ou des entité(s) locutrice(s). Cette façon de faire, en plus d'occulter la présence du dramatique, aurait pour avantage de ne jamais complètement figer les images sur la scène. Au même titre que le texte qui, à travers une suite des raisonnements plus ou moins logiques, cherche à constituer une histoire sans nécessairement la fixer, le spectacle produirait une série d'images mouvantes, parfois contradictoires, qui

donneraient à voir tour à tour des lieux, des gestes et des séquences en lien avec l'univers qui se dégage des images. Le spectacle serait alors davantage centré sur la performance des acteurs et le pouvoir évocateur de leur travail dans l'espace que sur la représentation de l'univers fictif.

À la lumière de ces quelques élaborations, qui ne sont évidemment que quelques-uns des traitements possibles du projet sur la scène, la présence de l'image au sein du texte se révèle moins problématique. Si elle peut contribuer, comme c'est le cas dans les exemples cités au chapitre III, à dédramatiser le spectacle théâtral en posant l'espace scénique comme le lieu d'une création et non d'une représentation, il est toutefois possible, comme on le ferait d'un texte, de l'utiliser de façon dramatique, c'est-à-dire d'en reproduire directement le contenu sur la scène. Il existerait donc une façon dramatique de traiter l'image comme il existe une façon dramatique de travailler à partir d'un texte.

Dans cette optique, un spectacle réalisé à partir d'un roman peut se révéler plus dramatique qu'un autre réalisé à partir d'un texte dramatique, du moment qu'il présente des personnages en action. Dans le même ordre d'idées, interpréter le fait que certains créateurs scéniques puisent ailleurs que dans la littérature destinée au théâtre la matière de leur création comme un signe de résistance à la forme dramatique serait une erreur. La réalisation d'un spectacle dramatique peut être envisagée indépendamment de la nature du matériau utilisé. On peut ainsi faire du théâtre dramatique à partir de textes non dramatiques, tout comme on peut casser le caractère dramatique de certaines oeuvres plus classiques afin, justement, de nous les faire voir différemment.

Ces quelques développements sur l'utilisation dramatique de matériaux non dramatiques mériteraient d'être approfondis et dépassent l'objectif de ce mémoire. Dans le cadre de cette réflexion sur la résistance à la forme dramatique, ils permettent toutefois d'ouvrir la réflexion sur la complexité de la relation qui existe entre la scène et le texte de théâtre. Alors que, vers la seconde moitié du XIXe siècle, textes et pratiques scéniques se répondaient les uns les autres, qu'aux premières dérogations au modèle dans l'écriture correspondaient les

premières expérimentations interrogeant la nature du théâtre, l'hybridité grandissante des créations théâtrales contemporaines appelle de nouvelles formes d'écriture. Dans cette optique, le recours à l'image au sein d'un texte, à défaut de marquer de façon claire et équivoque une résistance à la forme dramatique, peut être interprété comme le signe que le dialogue entre pratiques scéniques et écriture est toujours bien vivant, actif et désiré.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

- Lalande, André. 2002. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Coll. "Quadrige". Paris : Presses Universitaires de France, 1323 p.
- Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Préf. d'Anne Ubersfeld. Paris : Armand Colin, 447 p.
- Robert, Paul. 2008. *Le nouveau Petit Robert*. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris : Le Robert - SEJER, 2837 p.
- Souriau, Étienne. 2004. *Vocabulaire d'esthétique*. Publié sous la direction d'Anne Souriau. Coll. "Quadrige" Paris : Presses Universitaires de France, 1408 p.

Sur l'écriture dramatique

- Aristote. 1990. *Poétique*. préf. et trad. du grec antique par Michel Magnien. Paris : Librairie générale française, 256 p.
- Brecht, Bertolt. 1999. *Théâtre épique, théâtre dialectique*. Éd. rév. et aug. sous la dir. de Jean-Marie Valentin. Paris : L'Arche, 253 p.
- , 1963. *Écrits sur le théâtre*. Trad. de l'allemand par Jean Tailleur et al. Paris : L'Arche, 659 p.
- Groupe de recherche en arts dramatiques de l'Université de Liège (France). 1990. *Écritures contemporaines et théâtralité*. Paris : Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, Services des publications, 102 p.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Julie Sermon. 2006. *Le personnage contemporain: décomposition, recomposition*. Paris : Éditions Théâtrales, 169 p.
- (dir. publ.). 2005. *Nouveaux territoires du dialogue*, Coll. "Apprendre". Arles : Actes Sud-Papiers, 223 p.

Sarrazac, Jean-Pierre (dir. publ.). 2005. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé, 253 p.

-----, 2004. 1981. *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne : L'Aire, 198 p.

Scherer, Jacques. 1993. *Dramaturgies du vrai-faux*. Coll. "Écriture". Paris : Presses universitaires de France, 151 p.

Szondi, Peter. 1983. *Théorie du drame moderne 1880-1950*. Trad. de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack. Lausanne : L'Âge d'homme, 144 p.

Sur le théâtre

Guénoun, Denis. 2005. *Actions et acteurs*. Coll. "L'extrême contemporain". Paris : Belin, 221 p.

-----, 1998. *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Coll. "Penser le théâtre". Belfort : Circé, 157 p.

-----, 1997. *Le théâtre est-il nécessaire ?* Coll. "Penser le théâtre." Saulxures : Circé, 177 p.

Helbo, André. 2007. *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?* Coll. "50 questions". Paris : Klincksieck, 199 p.

Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris : L'Arche, 307 p.

Murphy, Patrick D (dir. publ.). 1992. *Staging the Impossible : the Fantastic Mode in Modern Drama*. Westport (Conn.) : Greenwood Press, 245 p.

Pigeon, Jeanne (dir. publ.). 1993. *Une esthétique de l'ambiguïté : théâtre et langage artistiques contemporains*. Coll. "Les cahiers du Soleil Debout." Lyon : Les cahiers du Soleil Debout, 1993, 78 p.

Saison, Maryvonne. 1998. *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris ; Montréal : L'Harmattan, 95 p.

Sur la résistance

Chemla, Patrick (dir. publ.). 2004. *Résistances et transferts : enjeux cliniques et crise du politique*. Ramonville St-Agne : Éditions Érès, 142 p.

Païement, Julie. 2007. "Écriture et théâtralisation de *Cendrillon, la femme ourse* ; suivies d'une réflexion sur les résistances reliées au processus de création." Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 65 p.

Texte / Image / Scène / Représentation

Marranca, Bonnie. 1977. *Theatre of images*. New York : Drama Book, 122 p.

Montandon, Alain (dir. publ.). 1990. *Signe / texte / image*. Lyon : Césura Lyon Édition, 211 p.

Picon-Vallin, Béatrice. 2001. *Les voies de la création théâtrale : La scène et les images*, vol. 21. Paris : CNRS Éditions, 404 p.

Tilleuil, Jean-Louis (dir. publ.). 2005. *Théories et lectures de la relation image-texte*. Coll. "texte-image". Cortil-Wodon : Éditions Modulaires Européennes, 430 p.

Vasconcelos, Paula de. 1988. "Le cri : mise en scène inspirée de la série de toiles *Frise de la vie* d'Edvard Munch à partir de *Woyzeck* de Georg Büchner". Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 69 p.

Textes illustrés analysés

Beuer, Lee. 1977. *The Red Horse Animation in Theatre of Images* de Bonnie Marranca. New York : Drama Book, 122 p.

Platel, Alain et Arne Sierens. 1996. *Bernadette*. Victoria : Gand, 75 p. Photocopie disponible au CERT.

Spectacles analysés

Les poulets n'ont pas de chaises. Création de Marcial Di Fonzo Bo et du Théâtre des Lucioles à partir des capsules dessinées de Copi. Festival de théâtre d'Avignon, Avignon, juillet 2006.

Le cri. Création de Paula de Vasconcelos inspirée de la série de toiles *Frise de la vie* d'Edvard Munch et de *Woyzeck* de Georg Büchner. Pigeons International, Montréal, 1988.

Oeuvres d'art

Munch, Edvard. 1893-1894. *Le vampire*. Huile sur toile : 91 X 109 cm. Coll. Munchmuseet, Oslo. Telle que reproduite dans *Edvard Munch* d'Alf Bøe. 1989. Paris : Albin Michel, figure 44.

-----, 1893. *La voix*. Huile sur toile. 90 X 118,5 cm. Coll. Munchmuseet, Oslo. Telle que reproduite dans *Edvard Munch* d'Alf Bøe. 1989. Paris : Albin Michel, figure 43.

-----, 1893. *Le cri*. Tempera et pastel sur bois. 91 x 73,5 cm. Coll. Nasjonalgalleriet, Oslo. Telle que reproduite dans *Edvard Munch* d'Alf Bøe. 1989. Paris : Albin Michel, figure 39.

Autres ouvrages consultés

Chapleau, Menez. 2006. "Panorama des théories de la théâtralité : vers une redéfinition du concept." Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 242 p.

Coquio, Catherine (dir. publ.). 2003. *L'histoire trouée : négation et témoignage*. Coll. "Comme un accordéon". Nantes : L'Atalante, 860 p.

Heidegger, Martin. 1976. *L'acheminement vers la parole*. Trad. de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier. Coll. "Tel". Paris : Gallimard, 260 p.

Kantor, Tadeusz. 1991. *O douce nuit, les classes d'Avignon*. Arles : Actes-Sud Papiers, 116 p.

-----, 1990. *Leçons de Milan*. Trad. du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewaska. Arles : Actes-Sud Papiers, 89 p.

Rykner, Arnaud. 2000. *Paroles perdues : faillite du langage et représentation*. Coll. "Les Essais". Paris : J.Corti, 318 p.